DAS MUSIK-MAGAZIN

Sounds

C 6858 E

hfl 2,10 · Sfrs 2,60 · öS 16,- · DM 2,- März 3/74

The Band
Rock' n' Roll-Pioniere

Genesis
Eine Nacht in der Oper

Gram Parsons
The Prince Of Country-Rock

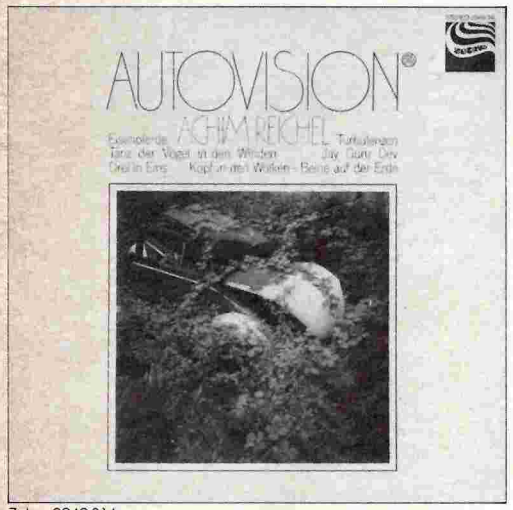
Soft Machine
Die sanfte Avantgarde

Platten, Filme, Bücher

SOUNDS-Special:
Volker Kriegel
Ein paar Hinweise, für Leute, die eine Gitarre kaufen wollen

BOB DYLAN AUF TOURNEE: KNOCKIN' ON DYLANS DOOR

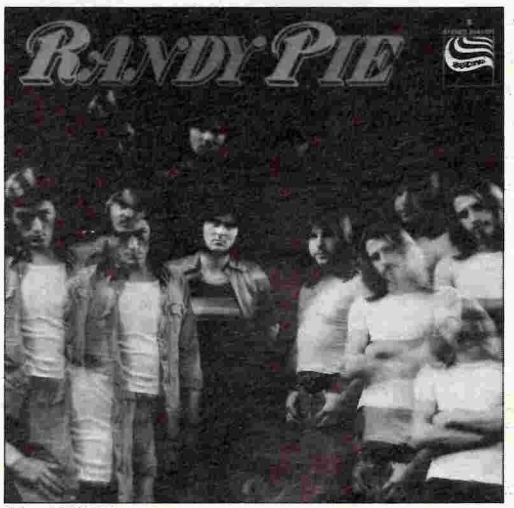
Erst hören. Dann reden.



Zebra 2949 016

Eisenpferde · Turbulenzen · Tanz der Vögel in den Winden · Jay Guru Dev · Drei in eins · Kopf in den Wolken - Beine auf der Erde

Achim Reichel: Echo Gitarre, 12 Saiten Gitarre, ARP Synthesizer, Melotron, Trommeln, Echo Mundharmonika · Jochen Petersen: Tenorsaxophone, Sopransaxophone, Klarinette · Peter Franken: Schlagzeug, Vibraphon · Claus-Robert Kruse: Orgel, Melotron · Olaf Casalich: Tamburin, Marraccas, Glockenmobile, Mridingan



Zebra 2949 015

Autumn · Ad Hoc · Sightseeing-Tour (When I'm On My Way) · Outside - Inside · Luie · 6/8 · Back To Universe

Drums: Dicky Tarrach · Bass: M. Thiers · Keybords: W. Becker · Guitar: B. Wippich

Zebra 2949 009

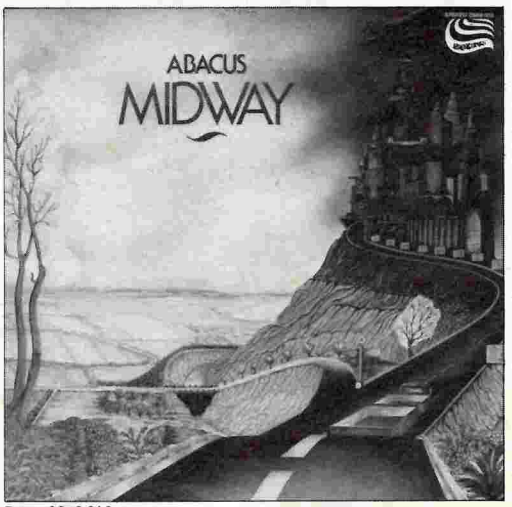
Nieman kan mit Gerten · Es stuont ein frouwe alleine · Ouwe · Der Fuchs · Eilenau · Ougenweide · Swa guter hande wurzen sint · Der Sohn der Näherin · Sarod · Statement zur Lage der gantzen Musica · Es fur ein pawr gen holcz ·

Verse alter deutscher Dichter. In Mittelhochdeutsch vorgetragen. Fantasievoll von progressiven Musikern vertont.

Zebra 2949 014

Schieß und marschier · Cabora Bassa · Peterlied · Räder · Big Boss · Mackie Messer · Rita B.

Drums: Stefan Josefus · Baß: Peter Josefus · Gitarre: Mick Hannes · Gesang: Peter Josefus · Piano + Orgel: Werner Becker als Gast



Zebra 2949 013

Lets Face The Voices And Dance · Including Revelation · Me And You · 11 Farden · (You're Not) The One I Love · For The Moment (Unaware) · Be Beholding · Herman The German · Here We Go · Midway

Zebra 2949 011

Come On In · Random · Love Is The Day · Rock Is The Way · Circus · Mrs. Holmes

Kalle Weber: Drums, Percussion · Alan "Joe" Wroe: Bass · Frieder Schmitt: Piano, Organ, Moog, Electric Piano · Gerhard "Gagey" Mrozeck: Acoustic + Electric Guitars, Vocals

zebra

Aus dem Hause Deutsche Grammophon Gesellschaft

Foto: Osterwalders Office

In diesem Heft

Leserbriefe	6	
Dies und Das	8	
Virgin Records: Jungfräuliches aus der Plattenpresse	12	*Ewald Lütge*
The Band: Rock 'n' Roll-Pioniere, Teil 2	14	*Joseph Schlögl*
Bob Dylan auf Tournee: „Knockin' On Dylans Door"	18	*Ben Fong-Torres*
Soft Machine: Die sanfte Avantgarde	25	*Winfried Trenkler*
Gram Parsons: The Prince Of Country-Rock	28	*Christoph Bunke*
Genesis: Eine Nacht in der Oper	32	*Bernd Gockel*
SOUNDS-Special: Ein paar Hinweise für Leute, die eine Gitarre kaufen wollen	34	*Volker Kriegel*
Die Instrumentenkiste	40	*Peter Busch*
Jonas Überohr	43	
Bücher/Film/TV	44	
Platten	48	

In eigener Sache

Leider haben wir unseren Lesern eine unerfreuliche Mitteilung zu machen: SOUNDS konnte sechs Jahre den Verkaufspreis von 2 Mark halten, doch jetzt sind wir leider gezwungen, ab April den Preis auf 2,50 Mark zu erhöhen. Das ist keine willkürliche Maßnahme, sondern lediglich die Reaktion auf die ständig teurer werdende Herstellung unserer Zeitschrift.

Im letzten Jahr waren es 18 % mehr Druckkosten, eine weitere 20 %ige Verteuerung steht ins Haus. Das können wir innerbetrieblich nicht mehr ausgleichen. Wir bitten Euch, zu berücksichtigen, daß wir vom ganzen Verkaufserlös und von der Preiserhöhung sowieso nur die Hälfte bekommen. Als Gegenleistung für die fünfzig Pfennig mehr erhaltet ihr übrigens ab sofort statt 48 nun 56 Seiten. Weiter wird das SOUNDS Abo noch einige Zeit zum alten Preis von 20 Mark für 12 Hefte zu haben sein.

Apropos Abos: Leider gehen bei uns immer wieder Bestellungen ein, ohne oder nur mit unvollkommener Adressenangabe. Bitte achtet darauf, daß Eure Adresse gut lesbar und vollständig auf der Zahlkarte vermerkt ist. Wer ein Abo bestellt und noch nicht erhalten hat, sollte uns schreiben. Vielleicht hat er bei der Bestellung die Adresse vergessen. Zum Rock-Lexikon wäre noch zu sagen, daß die erste Auflage schon vollständig vergriffen ist und wir die bestellten Bücher erst nach Ausdruck der zweiten Auflage ausliefern können. Sorry.

Bliebe zum Schluß noch etwas Positives zu sagen: Wir starten mit diesem Heft eine neue Serie, die in loser Folge etwa sechsmal pro Jahr erscheinen soll. Es geht darum, Euch über den Umgang mit Instrumenten zu beraten und Euch einen Einblick in die Arbeit der Studios zu geben. Den Anfang macht diesmal Volker Kriegel, der einige Tips gibt, für Leute, die sich eine Gitarre zulegen wollen.

Die Redaktion

SOUNDS erscheint jeweils am letzten Donnerstag jeden Monats im SOUNDS-VERLAG, Jürgen Legath und Hannes Solbach, 2 Hamburg 20, Heilwigstraße 33, Telefon: 040-47 50 35. SOUNDS-REDAKTION: Jürgen Legath und Jörg Gülden. (Adresse und Telefon wie oben.) MITARBEITER: Duncan Fallowell, Lenny Kaye, Andreas Roßmann, Ingeborg Schober, Werner Panke, Hans-Joachim Krüger, Teja Schwaner, Klaus Plaumann, Johann-Baptist Schrall, Klaus U. Reinke, Bernd Gockel, Ewald Lütge, Christoph Bunke, Helmut Salzinger. FOTOGRAFEN: Sophie Aubry, Gwen Phillips, Jens Arthur Carstens, Georg M. Haffner, C & M Hudalla. ANZEIGEN- UND GESCHÄFTSLEITUNG: Claus Grötzschel und Hannes Solbach. (Adresse und Telefon wie oben.) Zur Zeit ist die Anzeigenpreisliste 9 gültig. DRUCK: Auer-Druck, Hamburg. COMPOSER SATZ: Niko Jessen, Hamburg. *NACHDRUCK nur mit Genehmigung des Verlages.* *GERICHTSSTAND: Hamburg. Die in SOUNDS namentlich gezeichneten Artikel geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. DRUCKAUFLAGE: 100 000. VERTRIEB: Alleinvertrieb für BRD und West-Berlin Verlags-Union GmbH & Co. KG., 62 Wiesbaden, Postfach 808.*

International Rock & Pop-News

Die Geschichte der Popmusik im Spiegel einer neuen phantastischen Schallplatten-Serie

POP CHRONIK

Jetzt 3 weitere Folgen!

Gene Pitney
MUSICOR 87210 XCT

Status Quo
PYE 87099 XCT

Spencer Davis Group
Featuring Steve Winwood
ISLAND 87213 XCT

Bisher sind erschienen:

The Kinks PYE 86962 XCT
The Hollies HANSA 87178 XCT
Colosseum ISLAND 87206 XCT

Unvergeßliche Gruppen, sensationelle Hits, legendäre Musiker. Für jeden Popfreund ist diese aufwendig ausgestattete „Super-Serie" eine ideale Fundgrube.

Jedes Doppelalbum mit umfassenden Text-Informationen und allen großen Hits in chronologischer Reihenfolge zum einmaligen
Sonderpreis von 25 DM

Diese Serie wird fortgesetzt

Achtung!

In Kürze erscheinen:

Elton John · DJM 87571 XCT

Rechtzeitig zur Super-Tournee des Super-Stars: Das Elton John-Popchronik-Album

The Troggs · DJM 87574 XCT

New

Humble Pie

Wieder ein echter Humble Pie-Hard-Rock-Knüller. Natürlich mit dabei auf dieser Superproduktion: Die swingenden Soul-Rock-Sisters „Blackberries"

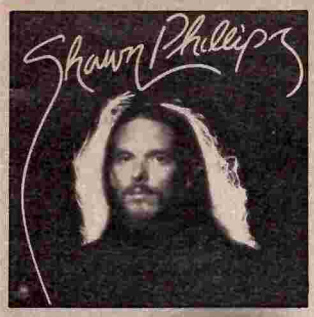
Thunderbox
A & M 87660 IT
MC 54857 DT

++ Ne
++ Neue Top-LP
Top-LP's ++ Neue

Manfred Mann's Earthband
Keine Tageshits, sondern musikalisch engagierte Ideen in perfekter Interpretation. Das prägt die Manfred Mann-Formation von heute. Eine Klasse-LP über ein kosmisches Thema
Solar Fire
Farbalbum mit 1 LP
ISLAND 87515 IT

Eno
Der Ex-Mitstreiter der Roxy Music steht auf Solo-Beinen. Und das nicht schlecht. Ein schillerndes Eno-Album voll nostalgisch angehauchtem Elektronik-Pop.
Here Come The Warm Jets
ISLAND 87665 IT

from



A&M RECORDS

Shawn Phillips

Die fünfte LP des texanischen Pop-Individualisten Shawn Phillips. Aufgenommen mit den bedeutendsten Rock-Session-Musikern der US-West-Coast.

Bright White
A & M 87606 IT

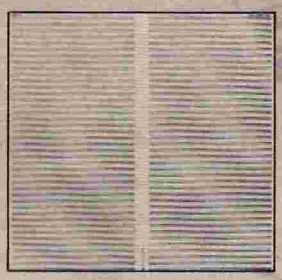
Das neue Label aus England
Das neue Pop-Label

Schon die erste Virgin-Veröffentlichung ist ein echter Hit:

Mike Oldfield

Seine „Tubular Bells" sind bereits seit einem halben Jahr in den Top Twenty der britischen LP-Charts. Von diversen Fachzeitschriften als „Schönste Aufnahme des Jahres" und sogar als „Bestes Album des Jahres" gepriesen.

Tubular Bells
VIRGIN 87541 IT
MC 54885 DT



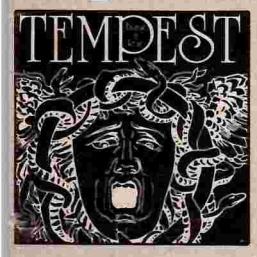
Sensation aus England: German-Rock exklusiv bei Virgin unter Vertrag. Die deutsche Super-Gruppe **Faust** stellt ihre 4. LP vor.

Faust IV
VIRGIN 87739 IT

Er ist halb Amerikaner, halb Shwanee-Indianer, aber ein Vollblutmusiker: **Link Wray.** Seine Comeback-LP bringt eine phantastische Mischung aus Rock-, Country-, Pop- und Progressiv-Elementen.

Beans And Fat Back
VIRGIN 87737 IT

ue Top-LP's ++
's ++ Neue Top-LP's ++
Top-LP's ++ Neue Top-LP's



Tempest
Jon Hiseman, Gründer und Drummer der legendären Supergroup Colosseum, präsentiert sein zweites Tempest-Album. Für Heavy-Rock-Fans ein wahrer Leckerbissen.

Living In Fear
ISLAND 87664 IT

Fripp & Eno
Zwei Pop-Individualisten machen gemeinsame Sache: Robert Fripp, King Crimson-Chef, und Superstar Eno. Das Ergebnis: Unheimlich beruhigender elektronischer Meditations-Sound.

No Pussyfooting
ISLAND 87511 ET
Sonderpreis 14,80 DM

Free
Zum endgültigen Abschied die großen Free-Hits auf einem einmaligen Doppelalbum. Die Auflage ist limitiert, jedes Album numeriert. Also, schnell besorgen, sonst ist es zu spät.

The Free Story
Farbalbum mit 2 LP
ISLAND 87313 XDT
Sonderpreis 29 DM

Im März On Tour

TRAFFIC

mit Sutherland Brothers And Quiver

Aktuelle Alben

Traffic
On The Road
Farbalbum mit 2 LP
ISLAND 87272 XDT
Sonderpreis 29 DM

Sutherland Brothers And Quiver
ISLAND 87705 IT

unverbindliche Preisempfehlungen

island

... alles im Ariola-Vertrieb

Zu dem Artikel „Der Deutsche Rock und sein Festival" möchte ich als Besucher des Festivals folgendes bemerken:

1. Am Samstag sind nicht nur die bei Ihnen im Artikel erwähnten Gruppen aufgetreten, sondern auch die einzige teilnehmende Amateurband Live aus Hamm, die bei den Zuhörern auch ganz gut ankam.

2. Sollte es auch für Sie kein Ohrenschmaus gewesen sein, so kann ich Ihnen mitteilen, daß Franz K. sehr viel Stimmung in die Halle brachte und nicht ohne Zugabe von der Bühne gelassen wurde.

3. Ebenfalls gut an kam Triumvirat, die keinesfalls ein schlechter Emmerson, Lake & Palmer Abklatsch sind. Sie verstehen es mit dem Synthesizer umzugehen und wurden vom Publikum akzeptiert – auch sie mußten eine Zugabe geben.

4. Wenn Sie schreiben, daß Achim Reichel seine Zuhörer tödlich langweilte, kann ich Ihnen nicht zustimmen. Es wurde sicherlich keiner vor Begeisterung zertreten, aber vor Langeweile sterben sah ich auch niemanden.

Im Allgemeinen sei noch zu sagen, daß die Veranstaltung sehr gut organisiert war, keine zu hohen Preise, keine Schlägereien etc., und am wichtigsten ist, daß der Deutsche Rock im eigenen Land nun auch langsam akzeptiert wird; das bewiesen 5000 Zuschauer in Krefeld.

Frank Weinberg, Uedem

★ ★ ★

Der Artikel über „Harley Davidson 344" bedarf einiger Ergänzungen und Kritik. Als Musikzeitschrift wäre es mehr als interessant, darauf hinzuweisen, daß der Produzent/Regisseur dieses Films, J. W. Guercio, der Ziehvater von Chicago ist, die graue Eminenz im Hintergrund. So versteht es sich auch von selbst, daß die Musik zum Film, nicht gerade der beste Soundtrack, von Chicago komponiert und gespielt wird. Ein Chicago-Mitglied spielt im Film mit, ich glaube Peter Cetera (Bass and Vocals), und zwar ist er der Typ, der am Ende den Bullen mit der Schrotflinte erschießt.

In der deutschen Verleihkopie fehlen knapp zehn Minuten, die Stelle, wo der Bulle mit seiner Harley vor dem superschönkitschigen Sonnenuntergängen des Monument-Valley Pose steht, ausgerechnet die zehn Minuten, wo ein langes Instrumentalstück von Chicago gespielt wird. Wahrscheinlich rausgeschnitten, weils nicht kommerzgängig genug ist: nur Musik, statische Bilder, keine Aktion.

„. . ., wäre die Fotografie nicht zu einfallslos . . ." Ehrlich gesagt, die Fotografie in diesem Film ist fast durchgehend meisterhaft. Einstellungen, die einen vollkommenen, streng durchkomponierten Bildaufbau besitzen, häufen sich. Ich möchte nur an den Vorspann erinnern, der, leider, was Kameraeinstellung, Dramaturgie und Schnitt, Farbgebung und Beobachtungsgabe für handlungswichtige Details betrifft, den eigentlichen Film, der sich daran anschließt, völlig in den Schatten stellt.

Was Story und ideologische Aussage, Regiearbeit und schauspielerische Leistung betrifft, so ist dieser Streifen allerdings völlig indiskutabel. Jedoch der Kameramann, Conrad Hall, ist ohne Zögern mit Meistern wie Laszlo Kovacs oder Miroslav Ondricek auf eine Stufe zu stellen.

Wie „Rolling Stone" treffend bemerkte: der interessanteste Fehlschlag, nicht nur als Debut-Film, des Jahres. – Mich wundert, weshalb Burkhard Bütow in erster Linie über das „Bullenkino" spricht, um dann am Ende seines Artikels noch schnell ein Filmchen runterzumachen. Ich halte diese Verfahrensweise nicht für eine ernstzunehmende Filmkritik, denn mit einer persönlichen Wertung ohne Beigabe einer Minimalmenge von Fakten (Credits, Inhalt, Zusammenhang mit anderen Produktionen etc.) beläßt man den Leser in seiner wehrlosen Unmündigkeit.

Ansonsten habe ich eigentlich nichts zu mäkeln, für eine Musikzeitschrift ist die Sorgfalt, die abwegigen Kolumnen gewidmet wird, beachtlich.

Johannes Corsten, Bremen

★ ★ ★

Als langjähriger Leser habe ich mich nun mal entschlossen, Euch zu schreiben. Daß SOUNDS wohl die beste deutschsprachige Musikzeitschrift ist, wurde ja schon öfters erwähnt, ich möchte nun mal zu einigen Dingen Stellung nehmen, die mir in letzter Zeit aufgefallen sind.

1. Zur Überohr-Kolumne „daß nichts wichtiger ist als alles andere" in Nr. 12/73: Ganz ehrlich, ich habe nicht verstanden, was Helmut Salzinger mit diesem Beitrag sagen will. Ich meine, die erste Seite mag ja noch so hingehen, aber auf der zweiten Seite habe ich einfach nicht mehr durchgeblickt. Der Helmut schreibt sonst ja ganz hervorragende und treffende Artikel, aber diesen einen halte ich für total überflüssig. Schade um die zwei Seiten.

2. Einige Anmerkungen zum Leserbrief von Günther Bolle in 1/74: a) Wie man dem Brief entnehmen kann, scheint der Günther von der sogenannten „Langhaarigenkultur" ausgesprochen eingenommen zu sein. Nur finde ich es allerdings äußerst zweifelhaft, ob es eine solche überhaupt gibt. Siehe Festival Scheeßel: Man verunreinigt die Umwelt genauso gedankenlos, wie es zuhause die Eltern tun und läßt sich dann auch noch von solchen Leuten wie Chuck Berry – auf gut deutsch gesagt – verscheißern. Und gegen diesen blödsinnigen Ordnungsdienst hat man bisher auch nichts getan. Es soll ja noch Leute geben, die da von Gegenkultur sprechen. b) Wieder mal jemand, der Augstein und Jagger für Arschlöcher hält. O. K., O. K., aber wenn das so weitergeht, haben wir in unserer schönen Langhaarigenkultur bald den gleichen Argumentationsjargon wie in der CSU. Kraftausdrücke à la Strauß helfen uns auch nicht weiter. c) Zu Günthers Vorwürfen gegen Genesis, Bowie usw.: Erwartet er etwa, daß auf den Plattencovers demnächst Mao-Bildchen abgedruckt werden? Nicht vergessen: „Music Is The Main Thing!"

3. Zum Inhalt von SOUNDS möchte ich einen Vorschlag machen: Könnte man nicht in jedem Heft eine Seite dazu verwenden, Informationen über jeweils ein Instrument bringen. Ich denke da z. B. an ein Mellotron, von dem die Meisten nur den Namen kennen. Oder auch einen Artikel über die verschiedenen Arten von Synthesizern, Moog, ARP usw. wäre sehr interessant. Das ganze am besten mit Fotos, oder sogar Skizzen der Instrumente, damit man weiß, wie diese Dinger eigentlich funktionieren.

Friedhelm Rath, Hattenhofen

Lieber Friedhelm,
tut uns leid, daß du bei Salzingers Beitrag, besonders der zweiten Seite des Artikels, nicht mehr durchgestiegen bist. Aber das lag nicht am Helmut, sondern an unserem ehemaligen Graphiker, der im Eifer des Gefechts einige Zeilen umgestellt hatte. *Die Red.*

★ ★ ★

Von Rock/Folk/Beat/Pop usw. mögt Ihr ja sehr viel verstehen, aber bei Jazz oder Easy listening music hapert's doch erheblich. Im Januar-Heft sind euch da einige Schnitzer in dieser Hinsicht unterlaufen. Seite 7 unter „News":

Billie Pierce war nicht *der* Partner von Dee Dee Pierce, sondern seine Frau, also Partnerin!!!

Seite 17 Bemerkung über Nilsson. Es heißt nicht Gordon Jennings, sondern Gordon Jenkins. Er ist auch weniger als Arrangeur für Frank Sinatra in Erscheinung getreten, sondern als Leader seines Begleitorchesters.

Aber tröstet Euch, im neuen „Rock-Lexikon" sind ähnliche Schnitzer auch zu finden. Sie fallen der breiten Leserschaft natürlich nicht auf, weil unsere Massenmedien für die oben angeführten Musikrichtungen nur sehr wenig übrig haben. Im übrigen finde ich Euer Blatt sehr gut und bin nicht musiksenil (Alter 30 Jahre).

Solltet Ihr mal wieder in solche Schwierigkeiten kommen – die ich keineswegs überbewerte, aber es schmerzt natürlich etwas, wenn man so etwas liest – so laßt es mich wissen. Ich habe da etwas Ahnung und helfe gern.

Karlheinz Tyc, Berlin

nova präsentiert

Es wäre zu einfach, das neue NOVA-Label als das soundsovielte Progressiv-Rock-Etikett abzuhandeln. Vielmehr ist bei der Schaffung von NOVA daran gedacht worden, gute und für die Rock- und Popentwicklung richtungsweisende LP's auf diesem Label zu veröffentlichen. Das bedeutet aber bei dem derzeitigen musikalischen Geschehen, einen Schwerpunkt auf progressive Rockmusik zu legen.

BLOODSTONE

(SDL 8003), die amerikanische Soul-Rock-Formation, hat unter dem legendären Producer Mike Vernon eine neue LP mit dem Titel „Unreal" produziert.
Nach dem sagenhaften Erfolg der Vorgänger-LP befindet sich auch dieses Album bereits heute schon hoch in den amerikanischen Hitlisten. Dieser Formation ist ein Erfolg in Europa sicher.

GIFT

(SDL 8002), eine deutsche Heavy-Rock-Gruppe aus Augsburg, die durch diverse Konzerte und Festivalauftritte ihren Ruf als „härteste Rockgruppe Deutschlands" massiv untermauern konnte.
Die LP heißt „Blue Apple" und ist sehr englisch/amerikanisch produziert worden.
Die Gruppe arbeitet mit zwei Leadgitarren, Mellotron, Moog-Synthesizer sowie Bass und Schlagzeug. Es ist die derzeit wohl ausgewogendste Produktion aus deutschen Landen, diese LP kann sich endlich mit amerikanischen und englischen Vorbildern messen.

MANU "Dibbs" DIBANGO

(SDL 8001), hatte vor einem halben Jahr einen großartigen Erfolg mit seiner Komposition „Soul Makossa", und dieses zweite Album enthält wiederum einige Hits und ist weitaus perfekter und attraktiver produziert.
Dibbs hält jedem Vergleich mit ähnlichen afrikanischen Rockformationen wie Osibisa stand; einige Titel sind noch weitaus ursprünglicher und rhythmischer.

TELDEC »TELEFUNKEN-DECCA« SCHALLPLATTEN GMBH HAMBURG 19

Dies & Das

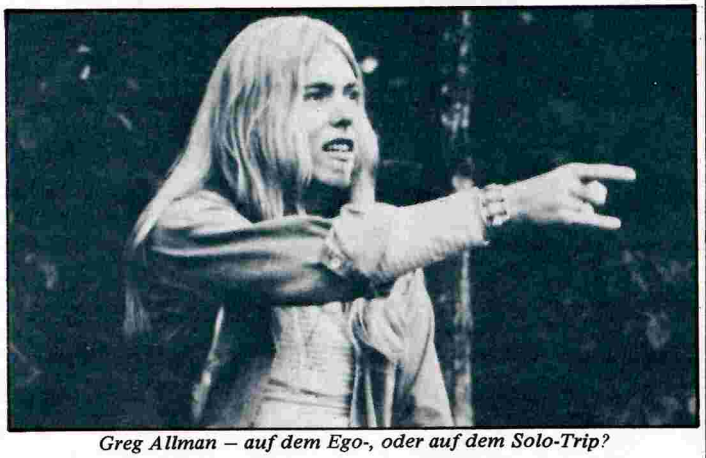
Auf den Hund gekommen?

Deep Purple sind gesund und munter und donnerten im Januar in neuer Besetzung durch Deutschlands Konzerthallen. Nach ihrem Konzert in Düsseldorf gab's dann in Köln eine Purple-Gala. Die Band erhielt zunächst für Plattenverkäufe in Höhe von 10 000 000 Mark (sic) einen goldenen Electrola-Wauwau (sprich Hund) und die drei Veteranen Blackmore, Paice und Lord noch 'ne goldene LP für das Doppelalbum MARK I & II.

Tyll Eulenspygel ist wieder da

Im Sommer wurde die Gruppe von den beiden übriggebliebenen Musikern, Nic Nicoll, Saxophon, und Achim Bosch, Baß, neu formiert. Dazugeholt wurden der Gitarrist Det Fonfara, der Sänger Hein Fahrion und der Drummer Walter Röög.

Die Gruppe hat nun ein völlig neues Programm. Dazu Det Fonfara: „Ich glaube, daß wir unsere musikalische Linie gefunden haben und nicht mehr zweigleisig fahren. Über unsere geplante LP wird man nach dem Erscheinen mit Sicherheit viel reden, da sie der deutschen Rockmusik bestimmt neue Impulse geben wird. Mit bewußtem Verzicht auf Distanz zur Banalität, spricht unsere Musik eine breitere Masse an und ist trotzdem richtungweisend." Die personelle Veränderung in der Gruppe Eulenspygel wird durch den Namenszusatz „Tyll" symbolisiert. Jetzt also: Tyll Eulenspygel. Man will von dem alten Image Abstand gewinnen, später nennt sich die Gruppe vielleicht nur noch Tyll.



Greg Allman – auf dem Ego-, oder auf dem Solo-Trip?

Faule Ausrede

Die Allman Brothers hatten – wie schon gemeldet – ihre für Januar geplante Europa-Tournee zehn Tage vor Beginn abgesagt. Als Begründung wurde damals die Energiekrise vorgeschoben. Hierzu äußerte Harvey Goldsmith, der Impresario der Tournee, in London: „Diese Begründung ist mysteriös. Schließlich waren alle Hotels bereits gebucht und von den Hallen lagen sogar Garantien für genügend Strom vor."

Inzwischen steht fest, daß Gregg Allman Ende Februar eine Solo-Tournee (mit kleiner Orchesterbegleitung und Bläser-Satz) durch die USA beginnt. Gerüchte, nach denen er die Gruppe verlassen will, um mit Buddy Miles die Electric Flag wieder hochzuziehen, wurden jedoch nicht bestätigt.

Mit Volldampf

Bassist Ashley Hutchings, einst bei Fairport Convention, Steeleye Span und zuletzt bei der Albion Country Band, hat mit seiner Frau Shirley Collins eine neue Gruppe namens Etchingham Steam Band aufgezogen. Außerdem sind Terry Potter (Harmonika) und Ian Holder (Akkordion) mit von der Partie.

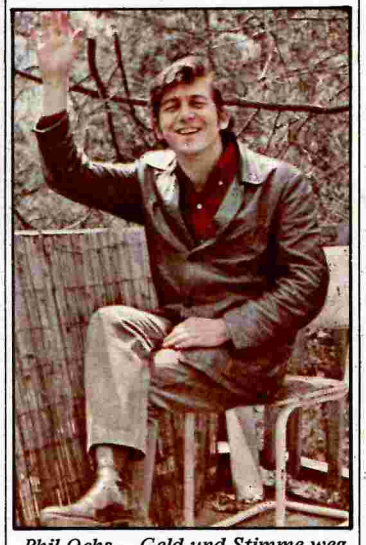
Tyll Eulenspygel in neuer Besetzung

Refugee

Angesichts der ernsten wirtschaftlichen Situation in England haben die in Ehren ergrauten Lee Jackson und Brian Davison ihren Pensionierungsanspruch zurückgezogen und stattdessen noch einmal eine neue Rockgruppe auf die Beine gestellt. Getauft wurde die Spätgeburt auf den Namen Refugee.

Jackson und Davison, die vor langen Jahren mit einem gewissen Keith Emerson die Nice gründeten (den reiferen Jahrgängen vielleicht noch ein Begriff), haben nach enttäuschenden Erfahrungen mit ihren Gruppen Jackson Heights bzw. Every Which Way nun ihre Kräfte wieder zusammengelegt. Aus der Schweiz holten sie einen alten Freund, Keyboard-Spieler Patrick Moraz, der bislang hauptsächlich Filmmusiken komponierte und nun Keith Emerson vergessen machen soll. Ob sie mit ihm den Erfolg der Nice wiederholen können, scheint allerdings noch fraglich. Auch wenn die Gruppe mächtig Dampf macht und oft klassischen Hard-Rock spielt, fällt sie doch allzu schnell wieder in offentsichtliche Nice-Kopien zurück. Und Kopien waren nun eben noch nie so wertvoll wie die Originale.

Immerhin verfügt Refugee über eine seltene Spielfreude, mit der sich die mangelnde Originalität vielleicht ausgleichen läßt. Der Erfolg wäre dieser sympathischen Gruppe jedenfalls voll und ganz zu wünschen.



Phil Ochs – Geld und Stimme weg

Abenteurer

Dylan-Epigone Phil Ochs war in Afrika auf Safari, wurde dort überfallen und beraubt. Der größte Schaden: Die Stimme ist weg. Doch wenn er wieder singen kann, will er baldmöglichst ein Comeback wagen. Ein Live-Album wird von seiner Firma A & M nur dann in den USA veröffentlicht, wenn es in Kanada über 10 000mal verkauft wurde.

Scaggs doch nicht zu B,S &T

Boz Scaggs hat sich's wieder anders überlegt. Statt bei Blood Sweat & Tears einzusteigen, hat er jetzt eine eigene Gruppe formiert, zu der auch Les Dudek (Gitarre), Mark Jordan (Keyboards), Gene Santini (Baß) und Rick Shlosser (Schlagzeug) gehören.

Neues von Hölderlin

Nanny de Ruig, Hölderlin-Sängerin, ist ausgestiegen. Sie wird erst einmal mit Tingeln aufhören und sich mehr um Söhnchen Daniel kümmern. Die Gesangsparts übernehmen jetzt Kassim, Jochen Grumbkow und Geiger Nobs.

Nanny will allerdings nicht aufhören, Musik zu machen. Sie arbeitet u. a. an einer LP mit englischen Balladen, die ja zum Teil auch Bestandteil des Hölderlin-Live-Programmes waren.

Hölderlin-Drummer Michael Bruchmann muß nicht zum Bund!!! Er wurde gerade in dritter Instanz als Kriegsdienstverweigerer anerkannt.

Hölderlin werden übrigens bald in der Fernsehsendung Aspekte zu sehen und zu hören sein. Die Aufnahmen fanden am 12. Januar statt.

Der erste Rolling Stone-Solo

Rolling Stones-Baßmann, Bill Wyman hat in Los Angeles seine erste LP produziert. So „solo" ist die Scheibe nun auch wieder nicht, denn mit von der Partie waren: Mick Jagger, Mick Taylor, Dr. John, Leon Russell, Dallas Taylor, Joe Lala, Danny Kootch, Lowell George und Mitglieder der Billy Preston- und Ike Turner-Bands. Wann rollt der nächste Stein im Alleingang?

Die Alben des Jahres

Kostenlose Promotion gab der „Melody Maker" folgenden LPs, indem er sie zu den Alben des Jahres 1973 stempelte: TALKING BOOK von Stevie Wonder (in der Sparte Rock), BAP-TIZUM von The Art Ensemble of Chicago (Jazz), GENESIS – THE BEGINNING OF ROCK VOL. 2 mit Sonny Boy Williamson, Elmore James, Robert Nighthawk u. a. (Blues), CHEMINS DE TERRE (bei uns CELTIC ROCK betitelt) von Alan Stivell (Folk), das Sampler SOUL OF JAMAICA (Raggae) und LET'S GET IT ON von Marvin Gay (Soul).

Schlagzeilen werden nach Ansicht der Zeitung folgende Interpreten in diesem Jahr machen: Starry-Eyed & Laughing, The Winkies, Kilburn and The High Roads, Amity, Blue Oyster Cult, Cockney Rebel, Blue, Greenslade, Henry Cow, Clancy und Bruce Springsteen. Na dann, mal abwarten und Tee trinken.

Bill Wyman rollt im Alleingang

Van Morrison live

Van Morrison live Van Morrisons nächstes Opus wird nicht nur live (mitgeschnitten im Troubadour, Los Angeles, Santa Monica Civic und im Londoner Rainbow Theater), sondern auch noch ein Doppelalbum sein. Mit von der Partie, d. h. auf der Platte, werden das Caledonia Soul Orchestra, das schon auf HARD NOSE THE HIGHWAY mitspielte, und Streicher der Oakland Symphony sein.

Beatles-Comeback?

Auf die Frage, ob die Beatles wieder zusammenspielen würden, antwortete Paul McCartney in einem Interview in New York: „Als Gruppe haben wir uns aufgelöst, doch würde ich es gerne sehen, wenn wir lose wieder zusammenarbeiten könnten. Und ich glaube, daß wir das auch tun werden." Auch John Lennon stärkte Gerüchte nach einem Comeback der Gruppe und sagte in Los Angeles: „Es würde niemandem etwas ausmachen, gelegentlich wieder zusammenzuarbeiten."

NEWS

Alan Holdsworth, früher bei John Hisemans Tempest, ist der erste Gitarrist der Soft Machine seit sechs Jahren . . . Island Records sind die Überraschungssieger im Tauziehen um den Vertrieb des neuen Albums von **Bob Dylan** in Großbritannien. Dafür werden die Engländer Asylum einen großen Fisch für die USA überlassen. Eine Hand wäscht die andere. PLANET WAVES wurde in England versilbert, bevor sie draußen war, da so viele Vorbestellungen vorlagen . . . **Sharks** zweites Album heißt JAB IT IN YOUR EYE und kam am 15. 2. bei Island heraus . . . **Elkie Brooks**, Sängerin bei Vinegar Joe, hat im Alleingang eine Single eingespielt . . . George Martin produzierte das neue Album von **Stackridge**, das THE MAN IN THE BOWLER HAT heißt . . . **Loggins and Messina** haben ihre Live-Doppel-LP im Kasten. . . . **Edgar** und **Johnny Winter** sowie **Rick Derringer** spielen auf Johnnys neuer Platte SAINTS AND SINNERS wieder zusammen . . . Jerry Garcia, Phil Lesh, Keith Godchaux und Bill Kreutzmann von Grateful Dead halfen auf **Dave Brombergs** neuer LP DEAD OR ALIVE mit. . . BEHIND CLOSED DOORS von **Charlie Rich** wurde in Platin gefaßt . . . **Johnny Cash** will seine nächste LP in einem schwedischen Gefängnis aufnehmen . . . **Sammy Piazza**, früher Schlagzeuger bei Hot Tuna, ist zu New Stoneground übergelaufen . . . Erst 19 ist der neue Schlagzeuger von **Weather Report** Ishmael Wilburn, der Greg Errico ablöst. Bassist **Alphonso Johnson**, zuvor bei Chuck Mangione, übernimmt den Platz von Miroslav Vitons . . . **Bob Dylan** will mit der **Band** noch vor Ende des Sommers nach Europa kommen . . . **Can** spielte im Januar und Februar 21mal in England . . . **Chicken Shack** hat sich aufgelöst. Gitarrist Stan Webb hat sich Savoy Brown angeschlossen . . . Eine goldene Scheibe für ARGUS und eine silberne für WISHBONE FOUR erhielten **Wishbone Ash** als verspätete Weihnachtsgeschenke . . . **Carolanne Pegg** will mit **Graham Bond** eine neue Gruppe aufziehen . . . **Stevie Wonder** gab Ende Januar/Anfang Februar vier Konzerte im „Rainbow Theatre", die für ein neues Live-Album mitgeschnitten wurden . . . **Canned Heat** wollen sich zwischen dem 12. und 22. 3. erstmals in neuer Besetzung bei uns vorstellen . . . Die neue LP von **Caravan** wird ein Live-Album, das die Gruppe mit dem New Symphonia Orchestra im Theatre Royal, Drury Lane, London, aufnahm . . . **Andy Roberts** von der Liverpool Scene hat die Musik für das neue Bühnenstück von Adrian Mitchell, MIND YOUR HEAD, geschrieben . . . **Die Kinks** haben die Studio-Arbeiten am zweiten Teil von Ray Davies' Rock-Oper PRESERVATION abgeschlossen. . . **Johnny Rivers** ist jetzt bei Atlantic unter Vertrag und bringt im März eine neue LP raus, die seine zehnjährige Platten-Karriere krönen soll . . . Wiz-Kid **Todd Rundgren** produziert auch die nächste Platte für Grand Funk. Klar, daß er schon an seiner nächsten Scheibe bastelt. Zu diesem Zweck hat er eigens eine Gruppe gegründet, Utopia, seine erste seit Nazz-Tagen. Utopia spielt übrigens mit vier Keyboards und einem Synthesizer . . . **Billy Cobham**, Ex-Mahavishnu Orchestra, hat seine zweite Solo-LP fertig. Im Moment mischt er sie in den Londoner Trident Studios . . . Ex-Camel-Tastendrücker **Mick Gallagher** hat Graham Maitland bei Glencoe abgelöst . . . **Ellis** haben sich aufgelöst . . . Yes-Gitarrist **Steve Howe** will im April im Londoner Villenviertel Hampstead seinen eigenen Gitarrenladen eröffnen . . . **Eric Bell** hat Thin Lizzy verlassen und wird von Ex-Skid-Row-Gitarrist **Gary Moore** ersetzt. Das Reisen war ihm zu anstrengend geworden . . . **Bad Company**, die neue Gruppe der ehemaligen Free-Leute Paul Rodgers und Simon Kirk, will im März startklar sein . . . Bei **Roy Harpers** neuem Album VALENTINE halfen Keith Moon, Jimmy Page, Max Middleton sowie ein Symphonie-Orchester unter Leitung von David Bedford mit . . . **E. L. O.** will Ende Mai auf dem Kontinent gastieren . . . **John Cale** hat einen dreijährigen Exklusiv-Vertrag mit Island Records unterschrieben. Er will jetzt unter eigenem Namen auftreten und in den drei Jahren sechs Alben abliefern . . . **Bill Haley** rockt im März erstmals seit über 15 Jahren wieder durch England . . . **Guru Guru** haben einen neuen Gitarristen. Houschäng Nejapour war vorher bei Eiliff . . .

Third Eye
21. 3. – Lippstadt
22. 3. – Dortmund
23. 3. – Köln
Nachtkonzert im WDR

Franz K.
1. 3. – Wetter/Ruhr
Stadtsaal
2. 3. – Köln
WDR, Sendesaal 1
8. 3. – Wächtersbach
Stadthalle
9. 3. – Schramberg
Jugendzentrum
23. 3. – Hohenwestedt
Hohenwestedthalle
24. 3. – Brunsbüttel
Haus der Jugend
30. 3. – Bad Breisig
Haus der Jugend

King Crimson
15. 3. – Donaueschingen
Stadthalle
16. 3. – Kehl
Stadthalle
17. 3. – Darmstadt
Staatstheater
18. 3. – Kassel
Stadthalle
19. 3. – Göttingen
Stadthalle

Chick Corea
26. 3. – Frankfurt
Jahrhunderthalle
27. 3. – Böblingen
Kongreßhalle
28. 3. – München
Theater a. d.
Briennerstr.

Suzi Quatro (featuring Mud)
3. 3. – Düsseldorf
Rheinhalle
4. 3. – München
Deutsches Museum
5. 3. – Karlsruhe
Gartenhalle
6. 3. – Offenbach
Stadthalle
7. 3. – Augsburg
Kongreßhalle

Jud's Gallery
16. 3. – Stuttgart
MTV-Halle

Pell Mell
9. 3. – Bad Meinberg
Saal Friedenseiche
16. 3. – Köln
23. 3. – Horb (Schwarzwald)

Omega/Satyagraha
2. 3. – Moers
Tanzscala
8. 3. – Köln
Gymnasium Kreuzgasse
9. 3. – Bonn
Underground
13. 3. – Lübeck
Kaisersaal
14. 3. – Wolfenbüttel
Theater
15. 3. – Nordenham
Friedeburg
(großer Saal)
16. 3. – Rheden
17. 3. – Weelze
Francos Disco
19. 3. – Lüneburg
Blow Up
21. 3. – Bremen
Lila Eule
22. 3. – Hamburg
Fabrik
23. 3. – Langelsheim
Beatclub
24. 3. – Duderstadt
26. 3. – Marl
Go Go Metropol
27. 3. – Gießen
Kongreßhalle
30. 3. – Urach
Festhalle
31. 3. – Villingen
Tonhalle

Oregon
14. 3. – Bremen
15. 3. – Hannover
16. 3. – Unna
19. 3. – Stuttgart
20. 3. – München
21. 3. – Köln

Seelow
7. 3. – Frankfurt
Sinkkasten
9. 3. – Kirchheim
Bastion
14. 3. – Mannheim
Genesis
15. 3. – Crailsheim
Ratskeller
16. 3. – Göppingen
Remise
17. 3. – Reutlingen
Zelle
19. 3. – Heidelberg
Cave 54

Focus
30. 3. – Hamburg
Musikhalle
31. 3. – Köln
Messehalle

Hölderlin
1. 3. – Ingelheim
Haus der Jugend
8. 3. – Schweinfurt
Stadthalle

War
22. 3. – Düsseldorf
Rheinhalle
23. 3. – Hamburg
Musikhalle
29. 3. – Frankfurt
Jahrhunderthalle
30. 3. – Ludwigshafen
Friedrich-Ebert-Halle

Canned Heat feat. Pure Food
16. 3. – Kehl
Stadthalle

DISCO

- DISCO 99-, 2870 DELMENHORST
HERMANN-ALMERS-WEG 12
- FREI! KATALOG! MIT HUNDERTEN VON TITELN ZW. 7,50 - 16,50 DM
- FREI! VERSANDKOSTEN BEI 75,- DM.

- ALLE -

ROLLING STONES

13

ROXY MUSIC: „STRANDET" 15,90 DM

CHICK COREA sundance
KEITH JARRET fort jawuh
GARY BURTON/MIKE GIBBS
HARVEY MANDEL shangrenade 16,50 DM
JOHN KLEMMER intensity
SANTANA welcome

DAVID BOWIE: PIN UPS 14,90
ALADIN SANE
HUNKY DORY 15,90
ZIGGY STARDUST
THE WORLD OF D.B.: 8,90

no. 1
no. 2 aftermath
out of our heads goats head souq
between the buttons
their satanic majesties request
beggars banquet, let it bleed
sticky fingers, xx exile on main st. 19,80
LIVE: get yer ya-ya's out
BIG HITS: gimme shelter, green grass
through the past darkly, milestones !

bob dylan
planet waves 14,90
pat garrett 15,90
xx blonde on blonde 22,90
xx selfportrait 19,80
bring it all back home 15,90
(incl. MR. TAMBOURINMAN)
more greatest hits

the band
moondog matinee 16,50
xx big pink xx in concert 19,80
cahhoots, stagefright 15,90

grateful dead
historic dead, vintage dead, aoxamaxoa
american beauty, workingman's dead
history of..., wake of the flood 16,50
LIVE xx 21,90 EUROPE 72 xxx 24,90

chicago
1 19,80 xx 2 21,90 xx 3 21,90 xx 5 16,50 6 16,50

† **duane allman|clapton** derek & the dominos, layla 21,90
allman brothers band
brothers & sisters
all men's brothers 16,50
idlewild south
live at fillmore 19,90 eat at peach 22,90

steve miller the joker 16,50
steve miller|lol coxhill 13,90

beatles
62–66
67–70 19,80
early years
please, please me
with... for sale
yeah, yeah, yeah
help rubber soul
revolver, sgt. pepper 14,90
abbey road, let it be
yellow submarine
collection of of oldies
weisses do-alb. 21,90

ringo, ringo 16,50
lennon
imagin 16,50 mind games 15,90
genisis
selling engl. by the p. 15,90
yes
TALES ON TOPOGR. OCEAN 21,90
YESSONGS xxx 27,90
MAHAVISHNU ORCHESTRA
betw. noth. & eternity 16,50

WHO, QUADROPHNIA 24,90

Birth Control
Special Guest: Triumvirat

3. 3. – Hamburg, Fabrik
6. 3. – Meppen, Aula, Gymnasium
7. 3. – Varel, Alleehotel
8. 3. – Aurich, Ostfriesenhalle
9. 3. – Moers, Scala
10. 3. – Krefeld, Festival, Niederrheinhalle
12. 3. – Kalkar, Alte Schirmfabrik
13. 3. – Rodenkirchen, Aula, Gymnasium
14. 3. – Bocholt, Parkhaus
15. 3. – Minden, Zur Grille
16. 3. – Limburg, St. Georgssaal
17. 3. – Lüdenscheid, Parktheater
20. 3. – Ingolstadt, Stadthalle
21. 3. – Coburg, Stadthalle
22. 3. – Aschaffenburg, Turnhalle TuS 68
23. 3. – Stuttgart, Versammlungshalle
24. 3. – Heidenheim, Konzerthaus
26. 3. – Memmingen, großer Burgsaal
27. 3. – Lörrach, Stadthalle
28. 3. – Donaueschingen, Stadthalle
29. 3. – Ulm, Konzerthaus
30. 3. – München, Theater a. d. Briennerstr.

Guru Guru

1. 3. – Durstadt/Mannheim
2. 3. – Donaueschingen
3. 3. – Dortmund
6. 3. – Heidelberg
9. 3. – Kirchheim/Teck
26. 3. – Hildesheim, Sporthalle
30. 3. – Unna

Karthago

3. 3. – Hannover, Niedersachsenhalle
7. 3. – Bad Neustadt, Stadthalle
8. 3. – Landau, Stadthalle
9. 3. – Schönsee, Red Egg
10. 3. – Neusorg, Disco-Dancing
16. 3. – Mosbach, Markthalle

Traffic

9. 3. – Rendsburg, Nordmarkhalle
10. 3. – Hamburg, Congreßcentrum
11. 3. – Münster, Halle Münsterland
12. 3. – Düsseldorf, Philipshalle
13. 3. – München, Deutsches Museum
14. 3. – Ludwigshafen, Friedrich Ebert-Halle
18. 3. – Frankfurt, Jahrhunderthalle

Kin Ping Meh

1. 3. – Hof
2. 3. – Göttingen
3. 3. – Stuttgart
5. 3. – Frankfurt
6. 3. – Straßburg
7. 3. – Freudenstadt
8. 3. – Heidenheim/Brenz
9. 3. – Rottweil (mit Nine Days Wonder)
10. 3. – Konz/Trier
12. 3. – Bad Waldsee
13. 3. – Mainz
14. 3. – Meppen
15. 3. – Salzgitter
16. 3. – Hameln
17. 3. – Hamburg
20. 3. – Lüneburg
21. 3. – Lüneburg
22. 3. – Schortens
23. 3. – Moers
24. 3. – Dettingen
26. 3. – Hildesheim
27. 3. – Kamen
28. 3. – Vechta
29. 3. – Hattingen
30. 3. – Emsdetten
31. 3. – Viersen

Jan Garbarek/Bodo Stenson Quartett

14. 3. – Aachen, Malteserkeller
15. 3. – Alsdorf, Burg
16. 3. – Kassel, Deutsch-Amerik.Ges.
19. 3. – Münster, Kunstverein
20. 3. – Bergamo, Festival
21. 3. – Bergamo, Festival
22. 3. – Bielefeld, Bunker
23. 3. – Bielefeld, Bunker
26. 3. – München, Domicile
27. 3. – München, Domicile
28. 3. – Tübingen, Deutsch-Amerik.-Inst.
29. 3. – Ulm, Sauschdall
30. 3. – Willisau/Schweiz, Hotel Kreuz
31. 3. – Baden/Schweiz, Kornmarkttheater

Dave Brubek

1. 3. – Hamburg, Musikhalle
2. 3. – Düsseldorf, Rheinhalle
3. 3. – Berlin, Philharmonie
4. 3. – Saarbrücken, Kongreßhalle
5. 3. – Frankfurt, Jahrhunderthalle
6. 3. – Köln, Gürzenich
10. 3. – Wien, Konzerthaus
11. 3. – München, Deutsches Museum
12. 3. – Stuttgart, Liederhalle

Karthago und Agitation Free

1. 3. – Lünen, Haus der offenen Tür
2. 3. – Dortmund, Kleine Westfalenhalle

Arbeitstitel Knochen

1. 3. – Stuttgart, Laboratorium
2. 3. – Bernhausen, Jugendzentrum (18.00)
2. 3. – Stuttgart, Laboratorium (21.00)
3. 3. – Groß-Umstadt, Jugendzentrum
9. 3. – Bockum-Hövel, Jugendzentrum
16. 3. – Bremerhaven, Riverboat
22. 3. – Hänigsen, Volkshochschule

John Pearse (featuring Alex Atterson)

26. 3. – Mannheim, Genesis
31. 3. – Kirchheim/Teck, Kontakt

Atlantis

2. 3. – Oftringen/Schweiz, Stadthalle
5. 3. – Bulle/Schweiz, Hotel de Ville
7. 3. – Schwyz/Schweiz, Casinosaal
8. 3. – St. Gallen/Schweiz, Hotel Ekehardt
10. 3. – Überlingen/Schweiz, Kursaal
11. 3. – Genf/Schweiz, Salle Central
12. 3. – Biel/Schweiz, Kongresshaus
13. 3. – Frauenfeld/Schweiz, Casinosaal
14. 3. – Bern/Schweiz, Kongresshaus
15. 3. – Schaffhausen/Schweiz, Hotel Schaffhauserhof
16. 3. – Würselen, Aula der Realschule
29. 3. – Elmshorn, Aula der Elsa Brandström Schule

Im März spielen im „Underground", Bonn: 2. und 3. 3. – Tiger B. Smith, 9. 3. – Omega, 16. 3. – Krokodil, 23. und 24. 3. – Can, 30. 3. – Udo Lindenberg.

In Gladbecks Hauptschule Mitte West, Kortestraße 1, spielt am 30. März die Gruppe Treibsand

das da Nr:3 März 1974

DIE POTENZ DER FRAU

Die auf Liebe lauern

SEBASTIAN HAFFNER
Der Aufstand der Machtlosen

AUGENZEUGEN-BERICHT:
So starb Allende

JOCHEN STEFFEN: Steuern rauf!

PREISE & ADRESSEN:
§218 Abtreibung im Ausland

TEST: Sind Sie ein Faschist?

BRANDT NACH SIBIRIEN

Virgin Records: Jungfräuliches aus der Plattenpresse

The Manor – Virgin-Studio in Oxfordshire

Ende Januar haben die ersten Virgin Platten offiziell ihren Weg in die deutschen Plattenläden gefunden. SOUNDS-Mitarbeiter Ewald Lütge hatte im Londoner Virgin Office Gelegenheit, sich mit dem Konzept und den Produkten der Firma vertraut zu machen. Er fand beide überzeugend.

Zuerst zum Besuch. Virgin residiert in einem kleinen Wurmfortsatz an der Portobello-Road: ein kleiner Hof mit mehreren schmalen Hauseingängen. An der ersten Tür ein großes Schild: Faust, daneben dann das Firmen-Office. Um zur Pressestelle zu kommen, muß man eine Holztreppe erklimmen. Und dann hinein ins Chaos, in die kreative Unordnung. „Entschuldigung", heißt es, „wir sind hier überhaupt noch nicht eingerichtet." Es ist nicht auszumachen, wieviele Leute in dem zirka vierzig Quadratmeter großen Zimmer arbeiten. Auf jeden Fall gibt es Telefone in erklecklicher Anzahl.

Ein vielsprachiges Stimmengewirr strömt einem entgegen, irgend jemand fotografiert ständig. „Jumbo hat gerade Besuch von ausländischen Lizenznehmern", sagt Sue Stewart, Pressechefin dieses Unordnungs-Unternehmens. Kaum ein Satz kann zu Ende gesprochen werden, ohne daß eins der Telefone bimmelt, ohne daß von irgendwo jemand einen Namen schreit.

„Hast Du morgen nachmittag Zeit, Dir Henry Cow anzusehen. Die spielen hier in London." Ich sage zu – um sehr schnell zu erfahren: „Ich hab mich im Datum versehen, der Gig ist heute und schon im Gange." Also nichts mit Live-Musik, denn auch die anderen Gruppen sind in diesen Tagen nicht mehr in London zu hören.

Langsam beruhigt es sich etwas und es ist etwas Zeit für ein Gespräch. Ich referiere, was ich über Virgin weiß.

Richard Branson gab im Alter von zarten siebzehn für kurze Zeit eine Studentenzeitung heraus, die – das ist jetzt sechs Jahre her – sehr bald wegen Obszönitäten verboten wurde. Dann beschloß er, ins Plattengeschäft einzusteigen.

Laden, Studio & Label

Sue stellt richtig, daß aus dieser Studentenzeitschrift irgendwann die Idee eines Mail-Order-Service für Schallplatten geboren wurde. Der florierte so gut, daß sehr bald ein erster Laden eröffnet wurde: der Virgin-Shop in Londons Einkaufsstraße Oxford Street.

Nick Powell wurde Bransons Partner bei den Läden. Virgin betrieb (so weit ich informiert bin, mit Sue habe ich es nicht erörtert) als erste in England eine Billig-Preis-Politik bei Platten. Dazu kam – sehr wichtig – das Importgeschäft, aber auch zu Billigpreisen. Aus einem Laden wurden bis heute sechzehn – kreuz und quer über die Insel gestreut. Über das Import-Geschäft hinaus bildete sich auch ein Export-Zweig: Caroline-Records. Langsam wuchs ein Imperium heran. „Branson hat wohl von Anfang an vorgehabt, ein Label zu eröffnen. Nur, er ging einen völlig anderen Weg, als alle anderen Firmen."

Und dieser Weg macht Virgin zum Lehrbeispiel, wie es gelingen kann, in eine etablierte Industrie einzudringen, ohne sich der Methoden dieser Industrie zu bedienen. Mit der Ladenkette hatte Branson sich eine Basis (und einigen Reichtum) geschaffen. Eine Basis, um später eigene Produkte absetzen zu können.

Der nächste Schritt war ein eigenes Studio. Branson kaufte ein altes Schloß in Oxfordshire und baute darin ein sehr modernes Studio auf. Neben der Ruhe durch ländliche Umgebung, bot das Schloß genügend Zimmer, um Gruppen unterzubringen, sie zur Not sogar dort zu isolieren. Und: Es ist immer billiger, in einem eigenen Studio zu produzieren, als Fremdleistungen machen zu müssen. Zudem schmeißt ein Studio, richtig verwaltet, auch Gewinn ab. Die Einrichtung des Studios zahlte sich schon bei der ersten Virgin-Platte aus: Mike Oldfields TUBULAR BELLS. Doch bevor wir zu diesem Opus kommen, zuerst noch einige Worte zum Start der Plattenfirma.

Virgin kam auf den Markt mit einer deutschen Gruppe: THE FAUST TAPES war – inoffizieller – Beginn des Virgin-Labels. Inoffiziell, weil es sich bei dieser Langrille um eine Billigscheibe handelte, die britannische Krautrock-Kunden zum Preise einer Single erwerben konnten. Die PR-Masche zog. Immerhin plazierte sich die Scheibe in den Hitparaden (was Faust hierzulande nie geschafft hätte). Virgin machte Verlust mit der Scheibe – Ver-

lust, den man aber getrost unter dem Posten Werbung auf der Haben-Seite abbuchen konnte.

Denn: Die Plattenfirma kam ins Gespräch, kam in die Medien, wurde bekannt. Bekannt genug, um kurze Zeit später Mike Oldfield zu starten.

Tubular Bells

Jener Oldfield war ins Manor-Studio gekommen, um – hier gehen die Quellen etwas auseinander – entweder mit einer eigenen Gruppe Aufnahmen zu machen, oder als Studio-Mucker ein paar schnelle Mark zu verdienen. Er hatte in seinem Gepäck ein Demo-Band für eine eigene Produktion, die bisher von allen anderen Firmen abgelehnt worden war. Oldfield spielte das Band vor und Richard Branson engagierte seinen ersten Künstler.

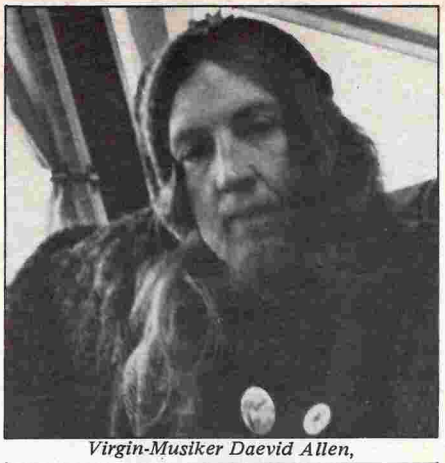
Oldfield hatte vordem mit seiner Schwester Sally die Gruppe Sallyangie gehabt, die auf Transatlantic eine Platte machten (bei uns im Metronome-Vertrieb), stieg dann aus und stieß zu Kevin Ayers' Whole World-Band, zu der auch Lol Coxhill gehörte. Nachdem Ayers die Truppe aufgelöst hatte, arbeitete Oldfield als Studio-Musiker und zu Hause auf Kevin Tonbandgerät an besagter Demo-Fassung von TUBULAR BELLS.

Im Manor fuchste er sich in Studiotricks ein (immerhin so weit, daß er bei einigen anderen Aufnahmen Engineer spielte) und vervollständigte sein Opus. 2 300 Overdubs waren nötig, da er fast alle Instrumente der Platte selbst spielte. Und es geschah etwas Seltsames: Ein Musiker, dessen Name den breiten Käuferschichten bisher fast unbekannt war, plazierte seine erste Platte in den Charts. Mitte Juli tauchte sie zum ersten Male in den Top 30 auf, Ende Januar dieses Jahres (als dieser Artikel geschrieben wurde) war sie immer noch drin.

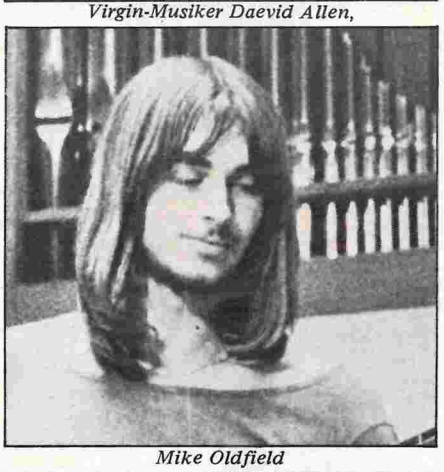
Virgin hatte – im Vergleich zu anderen Plattenfirmen, wie zum Beispiel dem tragisch gescheiterten Dandelion-Experiment – Geld genug, um Anzeigen schalten zu können, um Werbung zu machen, die mit der der Branchenriesen konkurrieren konnte.

Zusammen mit der Oldfield-Scheibe wurden drei andere Platten veröffentlicht: Gongs RADIO GNOME INVISIBLE PART 1/FLYING TEAPOT, MANOR LIVE oder auch CAMELO PARDALIS und den Bassisten Steve York und FAUST IV, die erste reguläre Platte dieser Gruppe.

Oldfields Erfolg überschattete die anderen Platten. Aber gerade die MANOR LIVE betitelte Scheibe hätte wesentlich mehr Aufmerksamkeit verdient gehabt. Virgin ist wohl auch der Meinung und bewirbt sie jetzt noch sehr intensiv. Interessant ist vor allem die Besetzungsliste dieser Aufnahmen: Elkie Brooks, Mike Patto, Ollie Halsall, Pete Gage, Boz, Ian Wallace, Graham Bond, Tim Hinkley und Lol Coxhill seien nur als bekannteste genannt.



Virgin-Musiker Daevid Allen,



Mike Oldfield

und Kevin Coyne

Musikalisch geht es etwas in die Vinegar Joe-Richtung, nur wesentlich kraftvoller. Experimente, wie sie sonst bei Jam-Sessions üblich sind, fehlen hier glücklicherweise, niemand versucht auf dem Weg zu neuen Ufern ins Nichts zu kommen. Auf jeden Fall eine der besten Soul-Rock-Blues-Platten, wenn man dem Kind schon einen Namen geben will, die in England produziert wurden.

Gong sollte hier nicht in Kürze mit dürren Worten vorgestellt werden – die Gruppe ist sicher bedeutungsvoller, als es ein paar Zeilen ausdrücken könnten. Und zu Faust weigere ich mich, was zu sagen.

Kevin Coyne war einer der Dandelion-Künstler, die nach dem Zusammenbruch des Labels ohne Vertrag dastanden. Über Virgin bekam er die Möglichkeit, wieder einmal (wie schon zu Peels Zeiten) seinen Job als Sozialarbeiter zugunsten der Musik aufzugeben. Ihm wurde ein Produzent zur Seite gestellt – Steve Verroca, der Link-Wray-Producer und Co-Autor, der auch noch bisher unveröffentlichte Tapes des Indianer-Gitarristen mit nach England und auf das Virgin-Label brachte.

Aber erst einmal zurück zu Kevin. MARJORY RAZOR BLADE, so heißt seine Doppel-Scheibe, ist stilistisch eine Weiterführung der Dandelion-Solo-Platte. Aber sie geht wesentlich tiefer. Coyne liebt den amerikanischen Country-Blues, hat jetzt aber eigentlich nur noch dessen Stil-Elemente verwertet. Die Inhalte sind englischer geworden. Verroca Einfluß als Produzent machte den Sänger relaxter, als er jemals war.

Link Wrays BEANS AND FATBACK besteht aus Stücken, die in seinem ehemaligen Hühnerstall-Studio aufgenommen wurden und nicht auf die erste Polydor-Platte kamen. Aber es sind weiß Gott keine Reste, eher der zweite Teil eines Doppelalbums.

Gleichzeitig mit der Wray-LP kam auch die erste Scheibe von Henry Cow heraus – die Gruppe wurde in diesem Heft schon ausführlich vorgestellt. In Planung ist eine Scheibe einer weiteren neuen Gruppe: Pazz. Fast fertig hingegen die Debutplatte von Hatfield And The North, über die noch ausführlicher zu berichten ist.

Caroline Records

Nach ‚normalen' Geschäftsstrategien ist der gesamte Katalog von Virgin-Records eher ein Spezialistenprogramm, mit wenig Marktchancen. Nur – die Konstellation von Laden-Studio-Label macht es eben möglich, genügend große Absätze zu erzielen. Um noch weiter in einen Spezialistenmarkt eingreifen zu können, gründete Branson eine Tochterfirma: Caroline-Records.

Auf Caroline erscheint zum Beispiel die neue Scheibe von Steve Miller (nicht der amerikanische Gitarrist, sondern der Ex-Delivery-Organist) und Lol Coxhill, betitelt MILLER/COXHILL. HOMESICK JAMES & SNOOKY PRYOR, die alten Chicago-Blues-Barden, können auf Caroline zum ersten Male außerhalb der Staaten eine eigene Platte machen. Vielleicht ist es für beide sowieso die erste seit Jahren, wenn man die Konzert- und Tour-Mitschnitte nicht zählt.

Sue meint, ich solle noch mal einen kurzen Blick in das Lager werfen – das für die Läden. Zumindest in dem Raum sieht es einigermaßen professionell und organisiert aus. Aber nicht so, wie man es aus deutschen Verwaltungsbereichen kennt. Dann gehe ich wirklich, verabschiedet mit der Bitte, doch beim nächsten Mal wieder reinzuschauen und Belege zu schicken, mit der Hoffnung, dann auch ein Konzert in London oder Umgebung hören zu können, möglichst von Kevin Coyne, wie ich betone. Dann bin ich aber auch schon draußen und auf der Portobello-Road auf der Suche nach einem Taxi. ■

Fotos: Elliot Landy

Die Band bei einem ihrer Auftritte im Fillmore East

The Band: Rock'n' Roll-Pioniere

Teil 2/Von Joseph Schlögl

Die Geschichte der Band begann etwa 1956, als Levon Helm zu Rockabilly-Altmeister Ronnie Hawkins und seinen Hawks stieß. Die Hawks entwickelten sich im laufe der Zeit zu einer Art Sammelbecken für die heutige Besetzung der Gruppe. 1965 traf die Band, durch die die Vermittlung von John Hammond, mit Dylan zusammen. Dieses Treffen und die darauffolgende Zusammenarbeit, leitete die wohl creativste Phase der Gruppe ein, die 1968 in ihrem ersten Album MUSIC FROM BIG PINK gipfelte, einem Werk, das heute zu den Klassikern zählt.

Im Januar desselben Jahres war Dylans JOHN WESLEY HARDING erschienen, das recht einfach gehalten war. Die Rückkehr zur traditionellen Form des Folk- und Country-Songs war für 1968 eher ein Schritt nach vorne und nicht unbedingt ein Rückzieher. Wenn man zurückdenkt, welche Gruppen 1968 den Ton angaben, versteht man ganz leicht, warum JOHN WESLEY HARDING bzw. MUSIC FROM BIG PINK soviel Aufsehen erregten. Die meisten Gruppen waren auf irgendeinen psychedelischen Trip und experimentierten furchtbar viel. Das Publikum hatte genug von den verschlüsselten Drogenbotschaften.

Al Kooper hat damals MUSIC FROM BIG PINK für den Rolling Stone rezensiert und behauptet, er höre in der Musik von The Band alles, von den Coasters, Beach Boys, Hank Williams, aber auch die Beatles und Bob Dylan. Das ist ungeschickt formuliert. Ein Unbeteiligter könnte glauben, daß die Band einmal nach den Coasters klingt, und dann wieder wie die Beach Boys. So ist es beileibe nicht. Um es auf einen Nenner zu bringen: die Musik der Band enthält alles was zwischen New Orleans und dem kanadischen Hochland gespielt wurde und wird. Da sind die Appalachen, die sich durch Alabama, Georgia, Tennessee, Kentucky, Carolina bis zum New York State ziehen. Aus diesem Landstrich kommt so ziemlich der größte Teil der amerikanischen Musik – in ihrer Urform natürlich. Jelly Roll bzw. Boogie Woogie, die verschiedenen Bluesformen, Country und Hillbilly, aber auch die ganz traditionelle Folk Musik, deren wahrer Ursprung allerdings mehr in der alten Welt zu suchen ist.

Wie schon erwähnt wurde, haben die vielen Auftritte im Süden der USA wesentliches dazu beigetragen, die Musik der Band zu formen. Von den Südstaaten rührt wahrscheinlich auch die religiöse Thematik her, die in manchen von Robbie Robertsons Liedern zum Vorschein kommt:

„I pulled into Nazareth,
Was feelin' 'bout half-past dead,
I just need some place
Where I can lay my head.
‚Hey, Mister, can ya tell me,
Where a man might find a bed? '
He just grinned an' shook my hand,
And ‚no' was all he said!"

Dieser Auszug von „The Weight" ist eine sehr seriöse Umschreibung einer Stelle aus dem Alten Testament. Robbie

Bob Dylan mit der Band in der Carnegie Hall (19. 1. 68). Zu diesem Zeitpunkt nannten sich die fünf noch The Crackers

Robertson nimmt aber damit Bezug auf das heutige Amerika, so wie es in EASY RIDER zu sehen war, wo der Song ja auch verwendet wurde.

Old Dixie

MUSIC FROM BIG PINK enthält drei Songs von Richard Manuel: „In A Station", „We Can Talk" und „Lonesome Suzie", die sein Talent als unvoreingenommener Beobachter von ganz alltäglichen Begebenheiten zeigen. Seine Pianobegleitung auf „In A Station" symbolisiert gleichzeitig das Geräusch eines Zuges und das Läuten einer Stationsglocke. Der alte Wilkin-Dill Song „Long Black Veil" erzählt die Geschichte eines Mannes, der gehenkt wird, weil er sein Alibi nicht preisgeben konnte – er war in den Armen der Frau seines besten Freundes. Bei diesem Song wird deutlich, was The Band so auszeichnet. Ohne die überflüssige Gefühlsduselei wird in einer sparsamen Instrumentation die Tragik des Songs demonstriert.

Der erste Cut auf BIG PINK, das von Dylan und Richard Manuel geschriebene „Tears Of Rage", zeigt schon die Vorliebe der Gruppe für Arrangements mit Bläsern. Obwohl das die gesamte Musik bereichert, wird das der Band immer wieder angekreidet.

Das zweite Album der Gruppe, ganz einfach mit THE BAND (Capitol 1C062–80181) betitelt, ist im Herbst 1969 erschienen und wird als „All-Time-Rock-Classic" bezeichnet. Auf Anhieb ist es allerdings keine so besondere Platte, aber je öfter man sie hört, desto besser versteht man die Texte und man stellt fest, daß die Musik mit den Jahren überhaupt keine Alterserscheinungen zeigt. Ich habe THE BAND jetzt schon über vier Jahre und mir sind bis dato noch keine sogenannten Abnutzungserscheinungen aufgefallen. Robbie Robertson hat einmal in einem Interview gesagt: „Ich versuche meine Songs für gestern, heute und übermorgen zu schreiben. Zeitlose Musik zu komponieren und zu spielen ist für mich das Erstrebenswerteste." Dieses Vorhaben ist mit THE BAND vollkommen gelungen, und ich weiß gar nicht, welchen Song ich nun besonders hervorheben sollte. Nehmen wir „The Night They Drove Old Dixie Down", allen bestimmt bekannt von verwässerten Versionen der Joan Baez und . . . Diesen Song hatte Robbie Robertson für Levon Helm geschrieben, da er der einzige Amerikaner in der Gruppe ist und damit auch alles ausdrücken kann. Die Geschichte erzählt von Virgil Cane, der auf der Danville und Richmond Railroad arbeitete, die im Bürgerkrieg von General George Stonemans Union Cavalry mehrere Male zerstört wurde:

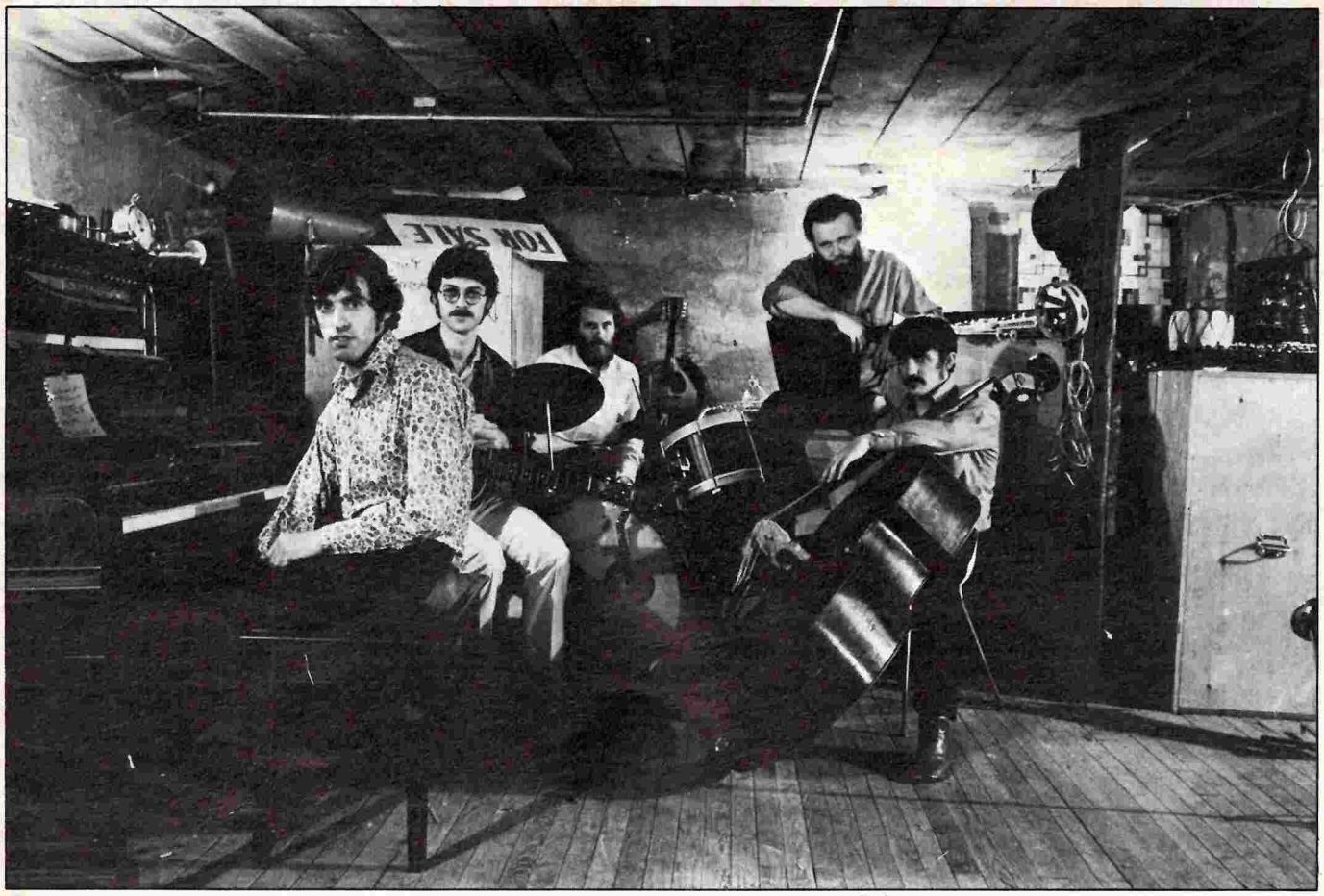
„Virgil Cane is my name
And I served on the Danville train,
'Til Stoneman's Calvary came,
To tore up the tracks again . . ."

Ralph J. Gleason hat einmal geschrieben, daß „Old Dixie" der beste Song ist, der je über dieses Thema gemacht wurde. Doch da waren noch andere Songs, die Geschichten aus dem Leben in den Südstaaten erzählen. „Unfaithful Servant", die Legende eines Negersklaven, der sich mit der (weißen) Herrin eingelassen hatte und deshalb die Farm verlassen mußte. Besonders eindrucksvoll ist bei diesem Cut, wie sich Levon Helms Mandoline mit den von Garth Hudson gespielten Blasinstrumenten verbindet.

Ein immer wiederkehrendes Thema in Robbies Songs sind die Probleme alter Leute – wie in „Rocking Chair": Ein alter Seebär kommt zurück zu seinem Freund, den man Ragtime-Willie nennt und der auf einer Farm in Virginia lebt (wo sich die Leute um Mitternacht immer die gleichen alten Witze erzählen). Die beiden Alten kommen zu der Ansicht, daß sie ihr ganzes Leben aufgebraucht haben und die noch verbleibenden Tage keinen Groschen wert sind. Robbie Robertson: „Die meisten Leute sind von den Jüngeren beeindruckt. Mich interessieren jedoch die alten Leute, schaue ihnen in die Augen, höre sie reden. Sie haben Dinge gesehen, die du nie sehen wirst."

Musik für den Herbst

Gleich nach Fertigstellung der zweiten LP kam die Gruppe nach San Francisko, um im dortigen Winterland die ersten beiden Konzerte als THE BAND zu geben. Beim ersten Auftritt spielte Robbie unter Hypnose – er war von der Arbeit an



The Band – Mit sparsamer Instrumentation, Musik ohne Gefühlsduselei

der zweiten LP physisch erschöpft. Das zweite Konzert am nächsten Abend wurde von Greil Marcus (Rolling Stone) als „einer der größten Momente in der Geschichte des Rock'n'Rolls" bezeichnet.

Das zweite Album wurde überall in den höchsten Tönen gelobt, und das wirkte sich natürlich auf die Verkaufszahlen aus. Noch dazu gelang es dem ausgekoppelten „Rag Mama Rag" in die Top Twenty zu kommen, was den üblichen Starruhm zur Folge hatte. Das Time Magazine brachte eine Coverstory (12. Januar 1970), und The Band hatte viele Konzerte zu absolvieren. Dann war das dritte Album erschienen – STAGE FRIGHT (Capitol 1C062–80536), auf dem man schon die Spuren des Starruhms entdecken konnte. Gegenüber dem sehr komplexen Musikgewebe des zweiten Albums, ist STAGE FRIGHT sehr einfach und simpel gehalten. Wiederum beginnt die Platte erst nach mehrmaligem hören zu wirken. Man kann sie in zwei Teile gliedern, einmal in recht schnelle Rock-Nummern, bei denen man das raffinierte Zusammenspiel zwischen Garth Hudsons Orgel und Robbies Gitarre verfolgen kann. Meistens ergreift Garth Hudson die Initiative, führt das Thema an, zerlegt es, dann steigt Robbie ein, ergreift wieder die ursprüngliche Melodie, um es dann mit seinen sparsamen Gitarrenakkorden wieder zu zerlegen. Das spielt sich alles innerhalb ein paar Sekunden ab, denn The Band liebt es nicht, uferlos lange Improvisationen zu präsentieren – die meisten ihrer Songs sind zwischen drei und vier Minuten lang.

Der zweite Teil von STAGE FRIGHT bringt langsame Nummern wie „Daniel And The Sacred Harp", das wieder ein biblisches Thema aufgreift: Es geht darin um eine heilige Harmonika, die immer vom Vater auf den Sohn vererbt worden ist. Daniel will die Harmonika haben, um zu den Auserwählten zu gehören, die in der Prozession marschieren dürfen. Daniel gibt einem Fremden sein ganzes Silber, der behauptet, die Harmonika besorgen zu können. Drei Jahre muß er warten, bis der Fremde vom Galiläischen Meer zurück kommt. Als Daniel dann die Harmonika besitzt und damit durch die Kleefelder tanzt, stellt er fest, daß sein Körper keinen Schatten wirft. Er hatte die heilige Harmonika gewonnen, und dafür seinen Körper gegeben.

In der Besprechung von STAGE FRIGHT im Time Magazine vom 31. August 1970 behauptet ein Jay Cocks, daß Robbie Robertson einer der besten Texter der Rock-Musik ist und bei weitem der größte und interessanteste Storyteller. Wer die Schlußnummer von STAGE FRIGHT „The Rumor" schon einmal übersetzt hat, wird das von Jay Cocks Behauptete bestätigen. „The Rumor" ist eine Vision über ein Gerücht, das durch eine (amerikanische) Kleinstadt zieht, mit dem eindringlichen Hinweis, Gerüchten doch keinen Glauben zu schenken. In dem Lied übernehmen Rick Danko, Levon Helm und Richard Manuel abwechselnd den Gesangsteil und das klingt in Stereo einfach umwerfend. Es gibt keine Gruppe auf der ganzen Rockszene, die über drei gleichwertige Sänger verfügt – die meisten Gruppen haben ja nicht mal einen.

Im Mai/Juni 1971 war The Band auf Europatournee. Ich habe sie damals in München erlebt (19. Mai), und ich muß berichten, daß die Band die beste Live-Gruppe ist, die ich jemals gesehen habe. Und da bin ich bestimmt nicht der Einzige, der solches behauptet. Richard Williams im Melody Maker: „Was soll ich über das beste Rock'n'Roll-Konzert, das ich in meinem Leben gesehen habe, sagen? Das, was mir The Band gab (und ich hoffe, vielen anderen auch), machte mich ganz schön sprachlos."

Alan Freds Rock'n'Roll

Im November 1971 ist CAHOOTS erschienen (Capitol 1C062–80955), es ist das bis jetzt komplizierteste Album der Gruppe. Das kommt zum großen Teil durch die Mitarbeit von Allen Toussaint, der eine recht unkonventionelle Art hat, Bläsersätze zu arrangieren. Am deutlichsten wird das bei „Life Is A Carnival", welches durch die stoßweise eingesetzten Bläserriffs zu einer äußerst eindrucksvollen Demonstration geworden ist, was Jazz-Rock sein könnte, wenn es mehr Allen Toussaints und mehr Gruppen wie The Band geben würde.

Der Platte könnte man auch den Titel EXTINCTION geben, was übersetzt Auslöschung heißt. Die Songs behandeln alle Dinge, die vom Aussterben bedroht sind. Die Arbeit der Hände, die Adler, die Prärieböffel, die gute alte Eisenbahn, die Rauchsignale der Indianer, einen Stadtteil in San Franzisko und die Flüsse, alle Themen werden von Robbie ausführlich und in einer sehr eindringlichen Sprache behandelt. Also findet man hier wieder Robertsons Gedanken über Amerika und was davon heute noch übrig geblieben ist.

Auf CAHOOTS gibt es noch einen alten Dylan-Song, den dieser auf einer Europareise geschrieben hat („When I Paint My Masterpiece"). Es ist dabei besonders schön, Garth Hudsons Akkordeon und die Mandoline von Levon Helm anzuhören. Allerdings muß man bemängeln, daß CAHOOTS nicht mehr so frisch, so spontan und selbstverständlich ist, wie die vorherigen Platten. An manchen Stellen merkt man direkt das verkrampfte Bemühen, eine neue Dimension zu erreichen, und das machte die Platte nicht unbedingt zum besten, was The Band bis jetzt produziert hat.

Vom 27. bis 31. Dezember 1971 spielte The Band fünf Nächte in der New Yorker Academy Of Music, was man zur Aufnahme eines Live-Albums benützte. Dazu holte man sich die besten Bläser von New York. Allen Toussaint schrieb neue Arrangements, John Simon, Dr. John, Doc Pomus und Bobby Charles (wird später noch erwähnt) halfen in den technischen Belangen aus. So entstand das Doppelalbum ROCK OF AGES (Capitol 1C188–81188/89), von amerikanischen Kritikern als das Live-Album der Rock-Musik überhaupt bezeichnet.

Die Bläsersektion wurde erst ein paar Tage vor den Auftritten von Toussaint formiert, und so ist es erstaunlich, wie gut das Zusammenspiel mit den Jazzmusikern klappte. Snooky Young, Howard Johnson, Joe Farrell, Earl McIntyre und J. D. Parron gaben den Songs der Band neue Dimensionen, füllten Löcher, die man vorher gar nicht bemerkt hatte.

Auf ROCK OF AGES sind drei Songs enthalten, die vorher von The Band noch nicht aufgenommen wurden. Von „Get Up Jake" gibt es eine sehr gute Version von Ian & Sylvia (Columbia Kc 31337), „Don't Do It", eine der Glanznummern des Duos, konnte man vorher nur auf der Raubpressung THE BAND LIVE AT THE HOLLYWOOD BOWL (10. Juli 1970) hören. Wer dieses Bootleg bekommen kann, soll mit beiden Händen zugreifen, es ist nämlich für eine Raubpressung von guter Qualität, und die Band ist dazu noch in Höchstform. Die dritte neue Nummer auf ROCK OF AGES ist Chuck Willis' (ich habe ihn schon einmal erwähnt) „(I Don't Want To) Hang Up My Rock And Roll Shoes", das zum Schluß zu einer einzigartigen Demonstration für den Rock'n'Roll wird. Wie ich bei meinen recht spärlichen Besuchen in Plattenläden notiert habe, gibt es mittlerweile eine LP, die das „Beste" des Doppelalbums enthält. So viel ich weiß, ist man in Holland auf die Idee gekommen, ROCK OF AGES auf eine Platte zu reduzieren.

Laut Robbie Robertson wurde 80 % des Livemitschnittes in der Sylvesternacht eingespielt – wenn man genau hinhört, sind die „Happy New Year"-Rufe aus dem Publikum zu vernehmen. Erstmalig auf Platte, das Bootleg ausgenommen, ist Garth Hudsons grandioses Intro zu „Chest Fever". In nicht ganz acht Minuten präsentiert hier Hudson einen Querschnitt seines Wissens von populärer und klassischer Musik. Man hört da Melodien aus der Klassik, Orgel Musik, alte Jazz Nummern, vergessene Kirchenchoräle, irische Volkslieder. Und dann erkennt man plötzlich das schottische Neujahrslied „Auld Lang Syne", und schon erklingen die ersten Töne von „Chest Fever".

Bobby Charles und andere Kuriositäten

Hier möchte ich die Diskographie der Band unterbrechen, um die Künstler zu erwähnen, mit denen die Gruppe (oder einzelne Mitglieder) seit dem BIG PINK-Album zusammen gearbeitet hat.

Bei einem Memorial Konzert für Woody Guthrie in der New Yorker Carnegie Hall im Oktober 1968 spielte The Band zusammen mit Bob Dylan. Drei Songs sind davon auf dem Album A TRIBUTE TO WOODY GUTHRIE PART ONE (CBS) enthalten: „Dear Mrs. Roosevelt", „Grand Coulee Dam" und „I Ain't Got No Home In This World Anymore".

Im August 1969 traten Bob Dylan & The Band beim Isle Of Wight Festival auf. Vier Songs davon sind auf Dylans SELF PORTRAIT enthalten. Außerdem existieren von dem Ereignis noch verschiedene Raubpressungen.

Robbie Robertson und Levon Helm konnte man dann auf der ersten LP von Jesse Winchester hören, Robbie war dabei auch noch als Produzent tätig (siehe SOUNDS 11/1973). Levon produziert im danach die erste Duoplatte von John & Beverly Martyn: STORMBRINGER (Warner Bros. 1854–1970).

Dann gibt es eine Unterbrechung bis 1972, wo The Band ohne Robbie Robertson an dem Album des Rock'n'Roll-Veteranen Bobby Charles mitwirkte. Charles hatte unter seinem richtigen Namen Robert Guidry Songs wie „See Ya Later Alligator" und „Walking To New Orleans" geschrieben, außerdem hatte er für das Label Checker einige Singles aufgenommen: „Take It Easy Greasy", „Suit Yourself", „Alligator" und „I'll Turn Square For You". John Simon und Rick Danko produzierten BOBBY CHARLES (Bearsville 2104) und neben der Band sind u. a. noch Dr. John, Bill Mundi und Bob Neuwirth vertreten. Diese Platte kann man ohne weiteres neben denen der Band einreihen, nur ist sie bei uns natürlich nicht erschienen.

Auf der neuen Platte von Peter Yarrow sind bei der Paul Simon-Komposition „Groundhog" wiederum Levon Helm, Garth Hudson und Robbie Robertson mit dabei. Der letztere soll auch noch auf dem neuen Album von Joni Mitchell CAUGHT IN THE SPARK mitwirken, genaueres kann ich dazu nicht schreiben.

Die neueste Platte der Band ist schon in der letzten SOUNDS besprochen worden, ich will bloß noch hinzufügen, daß mir MOONDOG MATINEE noch genauso gut gefällt wie letzten Monat.

Da wäre also nur mein Fehler auszubügeln, ich hatte behauptet, daß der Titel „Saved" im Original von den Coasters gebracht wurde, das stimmt nicht, das Original stammt natürlich von La Vern Baker.

Seit dem 3. Januar ist die Band nun wieder mit Dylan unterwegs. Einen Bericht über die Tournee findet ihr an anderer Stelle in diesem Heft. Gleichzeitig mit der Tournee kam auch eine Dylan/Band Platte auf den Markt (Eine Besprechung ist im Plattenteil des Heftes).

Damit wäre also die Band-History zunächst am Ende. Welche Konsequenzen sich aus der neuerlichen Zusammenarbeit mit Dylan ergeben, bleibt abzuwarten. ■

BOB DYLAN AUF TOURNEE:
KNOCKIN' ON DYLANS DOOR

Von Ben Fong-Torres

Der Autor dieses Artikels ist Redakteur des in San Francisco erscheinenden „Rolling Stone", ein Blatt, das dem Mythos Dylan immer sehr kritisch gegenüber gestanden hat. Ben Fong-Torres Bericht beginnt mit dem dritten Stop der großen Dylan-Band-Tournee.

Wir sind in Toronto. Eingeschlossen vom Schnee und bis jetzt immer noch ausgeschlossen aus dem inneren Kreis um Dylan und die Band, bin ich auf das Fernsehen in meinem Hotelzimmer angewiesen. Ich wähle Kanal 6 und bekomme Kanal 79, auf dem eine Talk-Show namens „The City Show", benannt nach dem Rufzeichen der Station, läuft. Irgendwie sieht der Moderator, ein fescher, etwa fünfzigjähriger Mann vertraut aus, aber die Kamera schwenkt rasch auf den „Jugendreporter" der Station, dessen Beitrag heute aus einer harten Attacke auf Bob Dylan, die Tournee und deren Produzenten, Bill Graham, besteht. Er fragt, was mit all dem Geld geschehen wird und charakterisiert Dylan als einen Manipulator seiner Fans und der Presse, der sich nach seinem, für ihn günstigen kleinen Motorradunfall, vor der Öffentlichkeit versteckt hat, um nun aus seiner Abwesenheit Kapital zu schlagen. Außerdem will er gehört haben, daß Dylans Show nur aus älteren Stücken besteht; und auch das findet er link.

Der Moderator, ein Mann mit durchdringenden, halbgeschlossenen Augen, die mir bekannt vorkommen, verteidigt Dylan: „Ich finde, es gibt eine gewisse Freiheit, dahin zu gehen, wo man hingehen will", sagt er zu dem Bürschchen. „Die Öffentlichkeit besitzt keinerlei Rechte an Dylan, und das ist wohl der wichtigste Grund, warum er Ihnen nicht zusagt."

Dann kommt er auf Dylans angebliche Manipulation der Medien zu sprechen: „Wissen Sie, ich vermeide es nach Möglichkeit, hier zu viel über meinen Sohn zu reden, aber Neil findet, daß er nicht auf diese verdammte Medien-Maschinerie angewiesen ist. (Nun erkenne ich den Gentleman: Scott Young, Neils Vater und Kolumnist einer Zeitung in Toronto.) Eine Zeile in den Zeitungen reicht völlig."

Am nächsten Abend traf ich Dylan; ich stieß auf dem Gang seines Stockwerks mit ihm zusammen, und er erklärte sich bereit zu reden – später, in Montreal. Drei Tage später in Montreal, im 33. Stock des Chateau Champlain, saß Bob Dylan mir entspannt am Tisch gegenüber, in weißem Westernhemd und Jeans, noch müde um drei Uhr nachmittags, aber bereit zu reden. Er ist immer interessiert, was das Publikum über ihn denkt, und so erzählte ich ihm über die Eindrücke, die seine neuen Lovesongs beim Publikum hinterließen. Kritiker – von Chicago über Philadelphia bis nach Kanada – sprachen davon, er sei übergereift, „sein Image habe sich vergröbert", „seiner Stimme fehle die Boshaftigkeit". Er sei von einer drängenden, ungestümen und bildhaften Poesie zu klischeehaften, stereotypen Bildern gewechselt, und sein emphatisch ausgedrückter Bedarf nach seiner Geliebten sei eine Abwendung von seiner damaligen Haltung von Unabhängigkeit, Individualismus und Trotz.

Natürlich, mit solchem Gerede hat er schon vorher zu tun gehabt. In „I'll Be Your Baby Tonight" reimte er „moon" und „spoon". In Montreal, gerade gestern abend, zwischen „Don't Think Twice, It's All Right" und „Gates Of Eden", erzählte er dem Publikum: „Das war ein Lovesong, und dies hier ist ein anderer Lovesong." Mit einer Frau und fünf Kindern wird Dylan heute ein Familienvater genannt, oder, wie Jonathan Tariff, Popkritiker der Philadelphia Daily News, es ausdrückte, „er ist ein holländischer Onkel". „Yeah", sagte Dylan. „Aber solche Geschichten bringen einen noch nicht dazu, sich zur Ruhe zu setzen. Eine Familie bringt die Welt zusammen. Man sieht, daß alles eins ist. Es ist ein schöneres Bild, als mit einem Mädchen zusammen zu sein und in der Welt rumzusausen. Oder Nacht für Nacht rumzuhängen."

„Aber", fuhr er fort, „der zündende Funke ist immer noch in mir. Ich bin immer noch unterwegs. Ich lebe nicht auf einem Podest. Der Ruhm hat anfangs ganz schön kreiseln lassen; ich habe gelernt mitzuschwimmen und ihn mir nutzbar zu machen – damit man ihn in den Schrank hängen und ihn ‚rausholen kann' wenn man ihn braucht."

Der Wendepunkt kam in Woodstock, sagte er, „kurz nach dem Unfall. Da saß ich eines nachts unter dem Vollmond, sah auf die bleichen Bäume und sagte: ‚Es muß sich etwas ändern.' Es gab geschäftliche Dinge, die getan werden mußten, aber lassen wir das". Ich nickte, schwieg über die Trennung von seinem Manager Albert Grossman, aber erinnerte ihn an die Probleme, die er hatte, als er Verträge für ein Buch und eine Fernsehsendung erfüllen mußte.

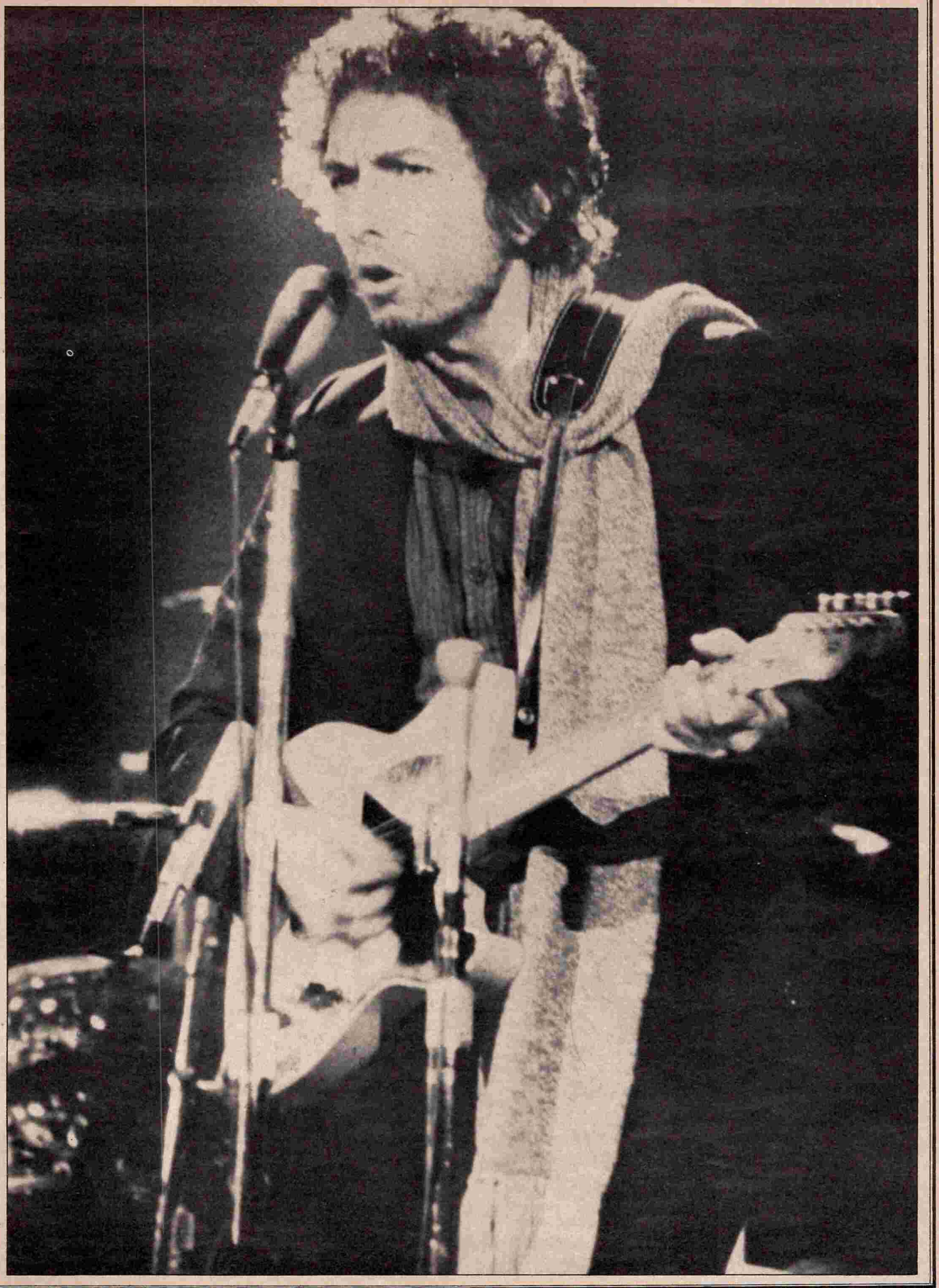
„Es war einfach zuviel", sagte er. „Es hat schließlich den Rücken des Kamels gebrochen. Aber jetzt bin ich wieder der alte."

Was immer das sein mag.

Einer der Gründe dafür, hinter Dylan herzuziehen, sogar wenn man schließlich feststellt, daß er der alte geblieben ist, ist, daß so viele Leute nach so viel suchen, nach irgendeiner Erklärung, entweder auf die bloße Tatsache seines Wiedererscheinens hin oder auf etwas, was der neue Dylan zu sagen haben mag. Aber zu viele von denen, die sich in Zeitungen und Rundfunkstationen mit ihren Dylanologien tummeln, haben nicht zugehört, wirklich zugehört: Sie weigerten sich, zu verstehen, was sie hörten: „It's not to stand naked under unknowing eyes/It's for myself and my friends my stoeries are sung", sang er in „Restless Farewell", sogar noch vor „My Back Pages". Dylan sagt, er sei nur deshalb auf Tournee, um den Leuten seine Musik zu spielen. Aber die Leute, so sagen die Zeitungen, wollen mehr als Musik. Sie wollen *das Wort.*

„Ich versteh' diesen Trip nicht", sagt Robbie Robertson von der Band. „Ich kann mich nicht erinnern, daß er etwas gesagt hat, was die Leute glauben, daß er sagt, oder, was sie glauben, daß er jetzt sagen will. Ich meine, ich habe eine Menge irrer Zeilen und Lieder gehört. Sicherlich hat er eine besondere Art, etwas auszudrücken, etwas, das jeder irgendwie spürt, eine spezielle Art, sich

Copyrights: Rolling Stone/Transworld



auszudrücken, etwas stark zu verdichten. Aber die Erinnerung der Leute an seine Vergangenheit ist rein fiktiv.

Ich stimmte zu. Aber sogar ich, obwohl ich Dylan nie als Messias, Idol, Propheten, oder sogar besonders großen Sänger gesehen hatte, mußte, wie auch andere Schreiber (deren Stil es sonst ist, es nicht zuzugeben) zugeben, daß er mich

„Die Erinnerung der Leute an seine Vergangenheit ist rein fiktiv."

gepackt hatte. Und der Punkt, an dem er mich ergriff, geht bis in die sechziger Jahre zurück. Während der zweiten Show im Chicago Stadium, kurz vor Ende von „It's Alright, Ma (I'm Only Bleeding)", funkte es. Es war nicht der Song, ein simples Stück, mit noch simplerer Begleitung auf der akustischen Gitarre, der das schaffte. Für mich war es die klare Aussage, die Dylan durch den Ton mit seiner bitter-wahren Stimme zeichnete, ein Gefühl der wissenden Resignation, die Erregung, die aus dem Wissen stammte, daß hier jemand war, der das alles gesehen hatte, durch das alles hindurch gesehen hatte und . . . nun, er hatte eben die Fähigkeit, sich so auszudrücken, das alles so zu verdichten."

Später, als ich mich mit Reportern der New York Times und der Los Angeles Times unterhielt, erfuhr ich, daß es auch sie erwischt hatte. Und in der nächsten Stadt würde John Takiff „Philadelphia's Mr. Cynical", wie man ihn hier nannte, aus dem Pressebüro kommen und mir erzählen, daß „Like A Rolling Stone" ihm die Tränen in die Augen getrieben habe. – Und all die erhabenen Artikel, die ich über Dylan gelesen hatte, all die lästigen Bücher bedeuteten jetzt recht wenig. Ich hatte den Kerl erst selbst treffen müssen.

In Philadelphia angelangt, lief die Show von Dylan und der Band schon viel besser. Der Bühnenaufbau, der in Chicago noch eher an ein unordentliches Dachstübchen erinnert hatte, war verbessert worden; Dylan und die Band waren jetzt eine Einheit. Sie spielten sechs seiner Songs, beendeten den ersten Set mit „Ballad Of A Thin Man" von Dylan cool am Piano begleitet, und dann war die Band für sechs Nummern dran. Dylan kam für drei weitere Stücke auf die Bühne, und sie schlossen mit „Knockin' On Heaven's Door". Eine Pause von exakt 15 Minuten wurde von Dylan unterbrochen, der jetzt, alleine und nur mit akustischer Gitarre, fünf Songs brachte. Er endete mit „It's Alright, Ma", und dann war für drei oder vier Nummern wieder die Band dran. Nach ihrem letzten Stück, „The Weight" von BIG PINK, kam Dylan wieder hinzu. Sie spielten eine Reihe neuer Songs von PLANET WAVES und brachten als Finale „Like A Rolling Stone". „Most Likely You Go Your Way (I'll Go Mine)" gab's noch als Zugabe.

In Toronto begann Dylan damit, die Show mit „You Go Your Way" zu eröffnen und zu beenden. Er erklärte es ganz einfach: „Es schließt irgendwie einen Kreis." Ab Philadelphia klappte es auch bei der Tontechniker- und Beleuchtermannschaft, insgesamt 18 Mann, alle von Bill Grahams FM Productions verpflichtet. Nun, nach dem Konzert hat Graham eine Besprechung mit dem Chefbeleuchter Bruce Byall. Graham hat bis jetzt „It's Alright, Ma" fünfmal gehört, und jedesmal an der Stelle „Even the President of the United States sometimes must have to stand naked" gibt es den größten Applaus des Konzerts überhaupt.

„Weißt du, was ich gerne mal versuchen würde", sagt Graham, „wenn Bob diese Textstelle singt, sollten wir mal die roten Lampen über ihm anmachen." Graham schwenkt einen starken linken Arm auf und nieder – „blaues Licht von beiden Seiten und weiße Spotlights direkt auf ihn gerichtet". Bruce stimmt zu und meint, er wolle es mal versuchen. So abwegig die Idee auch geklungen haben mag, es haut hin; die Farben sind stark genug, den Hintersinn erkennen zu lassen. Es ist, daran besteht kein Zweifel, das amerikanische Sternenbanner, erzeugt von rund tausend Scheinwerfern. Der nächste Stop ist Toronto, und hier nimmt man die Idee eher amüsiert auf – was kümmert die Kanadier auch der amerikanische Präsident. Irgend jemand erzählt, daß Ronnie Hawkins, Bandleader der Band als sie noch The Hawks hießen, in der Stadt sei und in einem Klub namens Nickelodeon auftrete.

„Even the President of the United States sometimes must have to stand naked."

So um 0.30 Uhr, etwa anderthalb Stunden nach dem Dylan-Konzert, brach das gesamte Nickelodeon in wilden Applaus und begeisterte Pfiffe aus. Levon Helm, Robbie Robertson, Rick Danko, Bob Dylan, plus ein Haufen Freunde, hatten den Vorraum des Klubs, Jacken, Pelzmäntel und Schals noch heil, passiert. Es war eine nette kleine 39.-Geburtstags-Überraschung für Hawkins, der sich sofort durch die Menge drängte, um mit Dylan, der eine dunkle Brille trug und die meiste Zeit der Nacht schwieg, herzliche Begrüßungen auszutauschen.

Dann erklomm Hawkins mit seinem gegenwärtigen Haufen – einer sechs-Mann-Band, von Graham huldvoll mit Kopfnicken akzeptiert – die Bühne und erzählte der aufgeregten Menge: „Mann, die sind den ganzen Weg von LA hierhergekommen, um mich singen zu hören."

Hawkins kündigte eine besondere Nummer an: „Ich kann mich erinnern, daß Robbie ihn mal einen von Bobs besten Songs nannte", sagte er und begann mit einer weichen Country-Version von „One Too Many Mornings", einer von Dylans frühen Lovesongs aus der Zeit von 1964. Nach einigen weiteren Geburtstags-Widmungen donnerte Hawkins dann durch „Bo Diddley" und flocht einige Zeilen aus „The Ballad of Hollis Brown" ein. Dylan nickte und lächelte.

Nach Hawkins' Auftritt war die Menge stumm, ein ganzes Nickelodeon voll von Dylan-Beobachtern, Dylan-Schnappschuß-Fotografen. Zum erstenmal konnte ich ihn aus der Nähe sehen und er sah müde aus, keinesfalls in der Verfassung, in Klubs rumzuhängen, aber auch nicht unnahbar. Später, etwa gegen zwei Uhr – die Kellner versuchten, die Menge allmählich zum Verlassen des Ladens zu bewegen – sah es so aus, als versuche Graham eine private Jam-Session zu arrangieren; jedenfalls redete er mit Engelszungen auf die in Frage kommenden Leute ein. Aber die schienen keine allzu große Lust zu haben, und Graham ließ es dann mit dem gewöhnlich folgenden Mahl auf der Hoteletage bewenden.

Und dann kam die große Überraschung: Graham lud ein paar von uns Schreibern zu einem Gespräch mit Bob Dylan ins Hotel ein. Etwa um 2.30 Uhr betrat ich das langweiligste Hotelzimmer, das ich seit meinem Aufenthalt im Philadelphia Holiday Inn gesehen hatte. Zwei, drei andere bekannte Schreiber saßen um einem mit kalten Platten beladenen Tisch, und ein einzelner Teenager wanderte im Zimmer herum, wohl selbst leicht verwundert, was er hier mitten in der Nacht machte. Aber bald darauf hörte man vom Flur her Geräusche, einige Band-Mitglieder samt Kumpels marschierten vorbei, gefolgt von Dylan, immer noch mit dunkler Brille. Er wandte sich in Richtung Partyraum, stoppte vor mir und rief, halb verwirrt, halb spaßig, hinter dem Mob her, der da eben durchs Zimmer gelatscht war.

Mein großer Augenblick war gekommen. Ich stellte mich vor, er grinste, während wir uns die Hand gaben. Seine war ziemlich kalt, mit hängendem Arm gereicht und von einem Hände„druck" konnte man eigentlich kaum reden. Dann entschuldigte er sich kurz, versprach aber, ohne daß ich ihn nach etwas gefragt hätte: „Ich komm' gleich zurück, dann können wir reden." Zehn Minuten später, so um drei Uhr rum, saßen wir nebeneinander auf einer Couch und unterhielten uns; er hatte ein paar von meinen Geschichten gelesen, und ich hatte ein paar von seinen Songs gehört. Wir sprachen etwa zehn Minuten miteinander: ziemlich belangloses Zeug . . . „Wie gefiel *dir* die Show? " . . . „Ach, weißt du, ich fühlte mich nicht besonders, ich hab' gerade

eine Spritze gegen Grippe bekommen." . . . „Nein, 18 000 schreiende Leute, das ist gar nichts besonderes. Das ist nichts neues. Paß auf, ich hab' im dunkeln gesessen und davon geträumt, weißt du. Das ist alles schon mal dagewesen" . . . und plötzlich wurde ich ziemlich nervös; ohne Notizbuch und nicht sicher, was ich sagen und fragen sollte. Ich schlug ihm vor, daß ich ihn mal interviewe, vielleicht in Montreal, wenn er sich etwas besser fühle. Er stimmte zu, und ich machte mich aus dem Staub.

Am nächsten Abend, immer noch in Toronto, sah Dylan auf der Bühne viel besser aus. Er trug zu seinem jetzt schon obligatorischen schwarzen Anzug zum erstenmal einen Hut, klopfte mit dem linken Hacken im Rhythmus von „Just Like Tom Thumb's Blues", arbeitete sich mit Organist Garth Hudson durch „Ballad Of A Thin Man" und verließ dann rasch, mit erhobenen Armen, die Bühne. Die Band schien davon irgendwie inspiriert worden zu sein, besonders bei „I Shall Be Released", das Richard Manuel mit Perfektion begleitete. Wie schon zuvor, nuschelte sich Dylan durch die zweite und dritte Zeile von „The Times They Are A-Changing"', doch das Publikum wartete und rief nach den Zeilen, auf die es ankommt. Bei „Like A Rolling Stone" klatschte das Volk unisono mit. Das ist der Song, dem niemand zuhört, die Dylan-Hymne, ein echter Grund in Jubel auszubrechen. – Dies Konzert wird allgemein als das beste, seit der zweiten Show in Philly, bezeichnet.

„Wenn du alles alleine machen willst, wirst du verrückt."

Anschließend, zurück im Hotel, treffe ich auf dem Gang wieder mit Dylan zusammen. Ich erzähle ihm, daß mich das Konzert umgehauen, begeistert habe; er spricht wieder davon, daß er gegen Grippe geimpft worden sei und daß deshalb das Konzert letzte Nacht nicht so doll gewesen sei, und wir bestätigen uns nochmal, daß wir uns in Montreal treffen wollen. Der Trupp Leute im Hotelzimmer scheint im Aufbruch begriffen, und in einem der angrenzenden Räume verlangt ein besoffenes Möchtegern-Groupie Dylans Erscheinen. Sie schwankt im Zimmer herum, bis plötzlich Dylan reinkommt und nach einer Bettdecke fragt. Sie schreit ihn an, Dylan zieht seine ich-versteh'-überhaupt-nicht-Show ab, saust ins Badezimmer und ist, bevor sie kapiert hat, was läuft, schon wieder draußen. Kurze Zeit darauf: Renee, eine große blonde Schönheit, unterhält sich mit Robbie Robertson, der jetzt viel jünger als in den Big Pink-Tagen aussieht, als sein schütterer Bart, die Brille und die dunklen Klamotten ihm das Aussehen eines russischen, orthodoxen Juden gaben. Robbie lauscht aufmerksam, beinah' wie ein Priester. Er scheint sie ein wenig zu veräppeln, aber ganz genau kann man es nicht sagen. „Ich schreibe Songs und spiele Gitarre", erzählt sie ihm. Robbie, bekleidet mit einem Overall, rötlichem Hemd und einem kleinen Lord Fauntleroy-Hut, sperrt die schläfrigen Augen und den Mund riesig weit auf, als würde ihn die Nachricht vom Stuhl reißen.

„Wirklich? " sagt er. „Is' ja doll, du und ich, wir machen beide das gleiche. Was für ein Zusammentreffen."

Das Mädchen muß gehen. Sie muß am nächsten Morgen wieder arbeiten. „Aber ich möchte nicht mein ganzes Leben als Sekretärin zubringen", sagt sie zu Robbie. Robbie nickt. So ähnlich mag er auch vor 15 Jahren gedacht haben, als er die Schule in Toronto verließ, um bei den Robots als Gitarrist einzusteigen.

Ich hatte Robbie schon im Nickelodeon mal kurz getroffen, und einen Tag später haben wir uns unterhalten. Robertson erzählte, daß die Band und Dylan, seit ihrer gemeinsamen Tour 1966, dauernd über eine neue Tournee geredet hätten. „Wir waren drauf und dran, wieder loszuziehen, da hatte Bob den Motorradunfall. Und dann erschien uns eine ganze Zeit lang die Idee gar nicht mehr so gut. Doch plötzlich war alles ganz klar. Da war eine Leere, eine Öffnung, beinahe eine Notwendigkeit, die dich da hineintrieb. Keinesfalls war es ein cleverer Schachzug, oder geschah es aus purem Vorteil zu irgend jemandem, das uns dazu brachte. Es hatte auch nichts damit zu tun, vor noch größerem Publikum spielen zu können, oder noch ein paar Extra-Platten unters Volk zu bringen."

Der Auslösefaktor war ein Rock-Konzert – das bislang größte Ereignis dieser Art –, das in Watkins Glen 600 000 Leuten versammelt. „Wir hatten überhaupt keine Lust auf so eine Sache. Wir wollten kleine Gigs spielen, aber du weißt ja wie so etwas läuft. Die Dead und die Allman Brothers sind schon scharfe Typen (spricht in einem freundlich-bestimmenden Ton), ‚Komm Mann, es ist doch nur ein Stück die Straße rauf, das wirft doch eure Pläne nicht um. Sei kein Spielverderber.' So lief das."

Dann, nach dem Festival, erzählte ein begeisterter Robertson Dylan davon, wie sensationell alles gelaufen war. Und Dylan, irgendwie angesteckt, fragte ihm regelrecht Löcher in den Bauch. Nun, die Proben für die Dylan-Band-Tournee begannen drei Monate vorher. „Wir setzten uns zusammen, übten etwa vier Stunden und spielten eine irrsinnige Menge Stücke. Bob bat uns, bestimmte Stücke aus unserem Repertoire zu spielen, dann waren wir dran, und zu guter Letzt dachten wir uns zusammen ein paar Nummern aus, die wir ganz besonders mochten. Und als alles vorbei war, sagten wir uns: ‚O.K., das ist es.'"

Jetzt kommen Bill Graham, mit dem die Band schon bei vielen Konzerten zusammengearbeitet hatte und David Geffen, der Präsident von Elektra/Asylum (jetzt Dylans Label) ins Bild. Befragt, wie er Robbie kennengelernt habe, antwortete Geffen: „Er ist einfach ein Freund von mir." Robbies Version klang nicht ganz so großzügig: „Er rief mich mal an, etwa vor neun oder zehn Monaten. Aus heiterem Himmel meinte er, er müsse mich mal treffen. Ich unterhielt mich mit ihm und fand ihn einen ganz interessanten Typ. Er hatte für meine Begriffe die richtigen Vorstellungen davon, was heute läuft; er erging sich nicht in Vergangenem und kam mir auch nicht mit irgendwelchen aberwitzigen Theorien, wie die Sache laufen sollte."

„Was meinst du, warum er dich anrief? War es bloß, um dich kennenzulernen? "

„Ich habe die Leute wissen lassen, daß ich bereit bin."

„Nein, das war ein Business-Schachzug." Robertson erzählte Dylan von Graham und Geffen, Dylan willigte ein und die beiden begannen mit ihrer Arbeit. Sie überzeugten die Gruppe davon, daß sie, wenn sie ein totales Chaos in den Vorverkaufsstellen verhindern wollten, mehr als zehn Gigs und in größeren Hallen als den normalen Theatern spielen mußten. Es war Graham, der die Eintrittspreise festsetzte (in manchen Städten als zu hoch kritisiert; durchschnittlich 8 Dollar, bis zu 9.50 Dollar für die teuersten Plätze), und die Band und Dylan, die die ganze finanzielle Angelegenheit Graham und ihren verschiedenen Anwälten überließen, stimmten zu.

„Die Entscheidung", sagte Robbie, „wurde von Bill und David getroffen. Mit ihrer beider Logik überzeugeten sie uns. Wir überließen alles ihnen, denn die beiden waren ein wenig objektiver als wir. Sie sagten z. B.: ‚Hört zu, Joe Blow, der kriegt 7.50 Dollar, und wer ist schon Joe Blow. So viel könnt ihr auch verlangen und da ihr praktisch zwei große Nummern seid, könnt ihr auch dies und jenes verlangen . . .' Nun, sie hatten alle möglichen Argumente. ‚Falls ihr nicht so viel verlangt, denken die Leute, da ist etwas faul dran.' ‚Was soll ich dazu sagen? ' meinte ich, ‚ihr habt mehr Ahnung von dem Kram als wir.' Man muß halt den Leuten Spielraum für solche Entscheidungen geben. Wenn du alles alleine machen willst, wirst du verrückt."

„Und als Dylan und die Band darüber informiert wurden, daß die Tour fünf

Millionen Dollar und netto mindestens die Hälfte davon einbringen würde, fand da keiner, daß das ein bißchen zuviel sei? Oder hat sich keiner gefragt, ob man soviel brauchte, oder wirklich verdiente? "

„Wir finden keinesfalls, daß wir soviel verdienten", erwiderte Robertson ruhig. „Ich finde, die ganze Geschichte hat sich total verselbständigt und gibt überhaupt keinen Sinn mehr. Andererseits finde ich aber auch, daß eine Gallone Benzin nicht einen Dollar wert ist. Ich finde, die Sache hat sich sogar so sehr verselbständigt, daß du jetzt noch nicht mal mehr hingehen und sagen könntest: ‚Leute, wartet mal 'ne Minute.' Das ist nicht unser Bier."

Robbie wiederholte, was Dylan gesagt hatte: „Ich habe alles in Bill Grahams Hände gelegt. Ich habe die Leute lediglich wissen lassen, daß ich bereit bin. Eigentlich wollte ich nur in kleinen Hallen auftreten, aber das hat man mir ausgeredet."

Graham selbst meinte, er habe auch 20 Dollar verlangen können und die Tour wäre immer noch ausverkauft gewesen; vielleicht nur um mal zu testen, 'wie weit man gehen kann'. „Aber das hab' ich nicht getan. Ich habe versucht, einen vernünftigen Preis zu machen und hab' nicht im geringsten daran gedacht, daß sich jemand darüber beschweren würde."

Jede Show in den vier ersten Städten war ausverkauft; aber in Chicago und Philadelphia waren die Konzerte erst in letzter Minute ausverkauft. In Chicago lag es daran, daß noch einige Änderungen an der Beleuchtung und an der Anlage in letzter Minute etwa 1000 Sitze für zwei Konzerte frei werden ließen, und die Karten wurden an den Tagen der beiden Konzerte verkauft. In Philadelphia, während des ersten Konzerts um 14 Uhr, gab es noch Karten für das dritte Konzert am nächsten Abend.

„Dies sind Lieder für Leute, die wir kannten, die für uns, für mich, wichtig sind."

Graham bestand darauf, daß es schon zur Zeit als die Plakate in den Tourneeorten hingen, also am 2. Dezember, ein absoluter Kartenausverkauf war. Tausende Anfragen nach Karten mußten zurückgewiesen werden, sagte er. Aber bei 99 Prozent Anfragen drehte es sich um Karten für die Abend-Konzerte und deswegen blieben zum Teil Karten für die Nachmittagsvorstellungen liegen.

Außerdem, sagte er, stellte man zwei Wochen vorher fest (also ungefähr um Weihnachten herum), daß man noch diverse Plätze an der Seite, allerdings mit leicht versperrter Sicht, verkaufen konnte, und so wurden Plakate ausgehängt, auf denen „Plätze mit Sichtbehinderung" für 8 Dollar das Stück angeboten wurden. Aber, laut einem Angestellten des Spectrum, verkaufte man 16 000 Karten für die 19 000-sitzige Halle in Nullkommanichts, und warb erst am 8. Dezember im Rundfunk für das Konzert.

Später erfuhren wir, daß Madison Square Garden am 17. Januar noch Tickets für die New Yorker Konzerte hatte. Graham und Geffen hatten kurz vorher für den Raum New York von einer Nachfrage von 1,2 Millionen gesprochen, und jetzt plötzlich, in letzter Minute, gab es noch für alle drei Konzerte im Garden (insgesamt 58 500) Karten zu kaufen.

Jedes Konzert wird natürlich ausverkauft sein werden, und insgesamt wird die sechswöchige, 20-Städte, 39-Shows-Tournee rund 5 Millionen Dollar, d. h. 2,5 Millionen Dollar netto einbringen, eine Summe, die laut Graham, ein konservativer Schnitt ist.

Und in Philadelphia, der einzigen Stadt außer New York, in der Dylan und die Band mehr als dreimal auftraten, vermerkte John Takiff: „Es ist schon ziemlich phänomenal, im Spectrum drei Konzerte ausverkaufen zu können." Trotzdem, die Tatsachen schienen aus Grahams und Geffens Hype-Berichten, die von einem totalen Ausverkauf mittels postalisch bestellter Karten, praktisch über Nacht, sprachen, ziemliches Konfetti zu machen.

Am vereinbarten Tag des Interviews verbrachte ich den Vormittag und den frühen Nachmittag mit Warten. Wenn Dylan dich anrufen will, dann rennst du nicht runter zum Zeitungsstand und siehst dir Pornohefte an. Ich entschloß mich, mich ein wenig zu betätigen und las mir noch einmal meine Notizen durch, die ich mir zu den sieben Shows, die ich gesehen hatte, gemacht hatte. Ich stellte eine Liste auf, die mir, falls das im Laufe des Gesprächs irgendwann von Interesse sein sollte, sagen konnte, welche Songs Dylan am meisten gespielt hatte, und wieviel verschiedene Stücke er, bei einem Durchschnitt von 18 Songs pro Abend (plus nochmals 9 oder 10 mit der Band) bislang gebracht hatte.

„Es ist viel interessanter für mich, die Möglichkeit zu haben, flexibel mit den Dingen umzugehen", sagte Dylan. „Dies sind die Lieder, die für uns, für mich, für Leute, die wir kannten, wichtig

sind. Es sind meist Lieder, die wir vor Jahren aufgenommen haben."

Ich sagte ihm, daß ich noch keine Stücke von NEW MORNING oder SELF-PORTRAIT gehört hätte. „Gut, wir werden ein paar Stücke von NEW MORNING spielen, drei oder vier Stücke. Aber SELF-PORTRAIT, mit den Liedern, da hab' ich nicht lange gelebt. Die waren nur so zusammengebastelt."

„So in etwa, um den Songwritern deinen Tribut zu zollen? "

Dylan lächelte und nickte.

Dylan und ich gestanden einander, ziemlich nervös zu sein, aber bald darauf lief es ganz gut zwischen uns. Er ist dafür bekannt, sich bei Interviews den Frager schnell zum Gegner zu machen, er stellt z. B. den Sinn einer Frage in Abrede, kommt einem mit Ausreden oder präsentiert einem vorfabrizierte Antworten. Tatsächlich gibt er einem meist nur halbe Antworten und man traut sich nicht, da nochmal nachzuhaken. Sein Gesicht sagt: ‚Laß mir 'ne Sekunde Zeit, darüber nachzudenken, such dir die Erklärung selbst.' Falls er mich mit irgend 'ner Antwort auf den Arm genommen hatte – vielleicht mit seiner Traumvorstellung einer Promotion-Mann-Antwort auf die Frage nach seinen alten Songs –, dann war er ein guter Schauspieler. Und, wie er während unseres etwa einstündigen Gesprächs bemerkte, er ist kein Filmstar.

Als wir uns das erstemal unterhalten hatten, hatte Dylan davon gesprochen, wie gerne er in Texas spiele, in Fort Worth und in Huston, am 25. und 26. Januar, kurz vor den fünf New York-Auftritten.

„Vielleicht ist es nur der mexikanische Einfluß", sagte er. „Die Leute dort sind viel empfänglicher für meine Art Musik, für meinen Stil. In den alten Tagen . . ." er stoppte. „Ich hasse es, sie die alten Tage zu nennen," dachte er laut und lachte. „Egal, ich spielte in New York, San Francisco und Austin. Der Rest war schon etwas schwieriger."

Die Tour, meinte er, sei nicht geplant worden, um rasch eine Flaute im Musik-Business auszunutzen und auch nicht um ein Statement zur amerikanischen Krise abzugeben. „Ich sah das Tageslicht", sagte er. „Ich hab' einfach losgelegt."

Hatte er es vermißt, nicht mehr auf der Bühne zu stehen?

„Klar", antwortete er. „Anfangs sind es an gewissen Punkten nur Schmetterlinge, aber dann stellt man fest, daß die Lieder, die ich singe, den Leuten ebenso viel bedeuten, wie mir und darum hängt es nur von mir ab, sie so gut zu bringen, wie ich eben kann."

Was für ein Gefühl hatte er, die „Protest"- und „Botschaft"-Songs wieder zu singen, besonders angesichts der Tatsache, daß manche Leute wieder an seinem Entschluß, diese Lieder zu singen, herumdeuteln würden?

„Für mich war's nichts anderes, als die Bilder, die in meinem Kopf waren, die nicht sterben, die auch noch morgen dort sein werden, noch einmal zu bekräftigen. Und, indem ich das für mich tue, tue ich es hoffentlich auch für die Leute, die die gleichen Bilder hatten."

In einem früheren Gespräch hatte Dylan darauf bestanden, daß eine „neue Zeit" angebrochen sei, die die Leute in ihrem politischen Denken vereine. Ich erwähnte nun einen Kommentar eines Komitee-Mitglieds, das davon gesprochen hatte, Amerika benötige einen Umschwung, vor allen Dingen jetzt, nach der überraschend klaren Wiederwahl Nixons, der vier Jahre lang den ärgsten Unsinn verzapft habe und gerade heute, wo der Ruf, ihn aus dem Amt zu entfernen, immer lauter würde.

„Der Funke könnte nun wieder aufblitzen – der Funke, der zu nichts führte."

„Sicher", stimmte Dylan zu, „es gibt immer noch eine Botschaft. Aber der Funke, der damals aufblitzte, könnte nun wieder aufblitzen – der Funke, der zu nichts führte. Unsere Kinder werden sicher auch protestieren. Protest ist eine alte Sache. Manchmal ist der Protest tiefer, oder verschieden – der Haymarket-Aufstand, die russische Revolution, der Bürgerkrieg – das ist Protest."

Es hat immer einen Bedarf für Protest-Songs gegeben. Den braucht man nur leicht anzuticken. Was, fragte ich Dylan, hatte er getan, um seine Stimme in Schwung zu halten? Hatte er in all den Jahren, wo er nicht mehr aufgetreten war, regelmäßig zu Hause gesungen?

Nein, meinte er, hätte er nicht.

„Wir haben ja früher schon große Tourneen gemacht. Eigentlich hätte ich ganz gern einen kleinen Klub, in dem ich singen könnte, wenn mir danach wäre."

Was meinte er zu seiner Stimme, die sich ja im Laufe der letzten LP's öfters gewandelt hatte?

Dylan sah an mir vorbei und schaute wieder aus dem Fenster. „Das ist eine gute Frage. Ich weiß es nicht. Ich könnte nur raten – falls sie sich geändert hat. Ich bin nie hinterher gewesen, eine große Stimme zu haben, oder eine zu kultivieren. Und ich tu's auch jetzt noch nicht."

Befragt nach der Art und Weise, warum er die alten Songs jetzt so arrangiert hätte, härter und eindringlicher, meinte er: „Man geht immer hin und dehnt die Sache mal aus, dann machst du sie mal kürzer, so bleibt's interessant. Falls du nicht so an der Sache interessiert bleiben kannst, verlierst du bald die Fährte. Aber ich bin jetzt ich und deswegen läuft das so."

(Dylan sagt „I'm me now" und der Interviewer versteht „meaner"-mittelmäßiger, bedeutungsloser, also fragt er nochmal nach.)

„Was? Oh, nein. Ich bin ich jetzt." Dylan lacht. Er konnte die Überschrift schon sehen.

Ob er in Malibu wohnen bleiben wollte, fragte ich ihn. „Nein," sagte er, „wir sind nur zeitweise dort. Es war kalt in New York und wir wollten, als wir aus Mexico (und nach den Aufnahmen von „Pat Garett And Billy The Kid") zurückkehrten, nicht wieder hin. Ich kann New York nicht lange fernbleiben."

Wie hatte er die Rolle des Alias in Sam Peckinpahs Film bekommen?

„Eins nach dem anderen. (Pause). Die nahmen mich, weil ich einen großen Namen hatte. Ich hab' mich auf der Leinwand gesehen; Filme beeindrucken mich nicht. Der Film hat mich nicht im geringsten interessiert. Ich hab' nur gehofft, daß sie mich nicht während der Dreharbeiten erschießen.

Ich weiß überhaupt nicht, wen ich da gespielt habe. Ich hab' versucht, den, wer auch immer es in der Story war, zu spielen, aber ich schätze, es ist eine bekannte Tatsache, daß es historisch gesehen, die Figur, die ich in dem Film gespielt habe, gar nicht gegeben hat.

Nein, ich will kein Filmstar werden", fuhr er fort, „aber ich habe eine Vision, die ich verfilmen möchte. Irgendwann werden wir hingehen und es machen. Das Peckinpah-Experiment war wertvoll für mich, weil ich gesehen hab', wie solch dicke Sachen gemacht werden."

Würde es noch mehr Filme mit Dylan geben, bevor er seine „Vision" verfilmt habe?

„Der Peckinpah-Film hat mich mit der Sache so vertraut gemacht, wie ich es werden wollte. Ich habe in Filmen und Fernseh-Shows mitgemacht, aber das waren vergleichsweise alles kleinere Sachen, 4,5 Millionen Dollar haben sie für Billy The Kid ausgegeben und hatten lauter Top-Leute. Das war eine gewaltige Sache; gab mir die richtige Vibration. Wenn ich endlich meinen mache, wird er diese Vibration haben."

Was hatte er zu seinen geschäftlichen Schritten der letzten Zeit zu sagen?

„Ich denk' nicht drüber nach", sagte Dylan. „Ich mußte nur aus ein paar Schwierigkeiten von früher raus."

In einer früheren Verlautbarung Dylans war von seinem Plan die Rede, ein eigenes Label haben zu wollen, das ironischerweise Ashes & Sand heißen sollte, der gleiche Name, wie der seiner Holding-Gesellschaft in den alten Albert Grossman-Tagen.

„Die Idee dauerte allerdings nur ein paar Minuten", meinte er.

Was wären denn die Vorteile gewesen, ein eigenes Label haben zu können? Oder hatte ihm eine fremde Gesellschaft geraten, ein eigenes Label zu gründen?

„Ich riet mir selbst, daß es eine gute Sache sei, und dann riet ich mir, daß es doch keine sei. Ich brauchte es einfach nicht."

Dylan hat jedoch sein Interesse, junge Talente zu entdecken und zu fördern, beibehalten. Hätte es mit Ashes & Sand geklappt, dann hätte er Leon Redbone gewollt, sagte er.

„Leon interessiert mich; ich habe gehört, daß er überall ist, zwischen 25 bis 60. Ich bin *so* nah gewesen" – Dylan zeigte mit einer Hand einen Abstand von etwa 50 Zentimetern – „und ich kann's nicht erklären. Aber du mußt ihn sehen. Er bringt einen alten Jimmie Rodgers und dann dreht er sich um und kommt mit einem Robert Johnson." Redbone ist in den letzten Jahren bei den verschiedensten Folk-Festivals aufgetaucht und ist jeder Zoll der mysteriöse Typ, den Dylan von ihm gezeichnet hatte.

Und der andere Leon, Leon Russell, der nur ein paar Aufnahmen mit Dylan gemacht hatte? „Leon und ich, wir haben nicht besonders viel zusammen gemacht." Dylan konnte sich nicht genau erinnern, was sie zusammen aufgenommen hatten, außer vielleicht „Watching The River Flow" und „When I Paint My Masterpiece".

„Es lief prima, so gut, wie man es nur erwarten konnte. Aber die Produzenten, die mir am meisten bedeutet haben, sind Tom Wilson, John Hammond und Bob Johnston. Die waren da. Sie waren da, als . . .nun, es ist wie eine kleine Gruppe enger Freunde."

„Ich hab' nur gehofft, daß sie mich nicht bei den Dreharbeiten erschießen."

Und was war mit der LP DYLAN, dieser Sammlung von SELF-PORTRAIT-Überbleibseln, die Columbia zu Beginn der Tour, nachdem Dylan diese Firma verlassen hatte, um Ashes & Sand zu gründen und dann zu Asylum gegangen war, veröffentlicht hatte? Dave Geffen hatte Columbia beschuldigt, diese Platte über Dylans Kopf gehalten und damit gedroht zu haben, sie zu veröffentlichen, falls er seinen Vertrag nicht erneuerte.

„Damit haben sie ihren eigenen Untergang mit bekräftigt", sagte er.

Geffen, der schon zu Beginn der Tour in Dylans Namen gesprochen hatte, bezeichnete dessen Reaktion auf diese Platte als glatte Abneigung. „Er lehnt sie ab", sagte Geffen. „Er kennt diesen Dylan nicht."

(Columbias A&R-Vizepräsident Charles Koppelman stellte Geffens Behauptung in Abrede. Während der Vertragsverhandlungen wurde die Platte, auf Dylans Wunsch, noch zurückgehalten, sagte er, aber niemals habe Dylan seinem Mißfallen über diese Platte Ausdruck gegeben. „Er rief Goddard (Lieberson, der Präsident von Columbia) an und sagte ihm, er hätte nichts dagegen, daß wir die Platte rausbringen", sagte Koppelman. Der Verantwortliche fand allerdings keine Erklärung für die Lieblosigkeit, mit der die Platte gemacht worden ist; das totale Fehlen von Aufnahmedaten, die Namen der anderen Musiker und noch nicht einmal die Namen der Komponisten. „Uns fehlte es ja selbst an Informationen", sagte er. Dann erwähnte er, daß Columbia auch weiterhin noch Dylan-Material veröffentlichen wird. „Wir haben noch einen ganz schönen Haufen Bänder, einschließlich Konzertmitschnitte und eine Reihe Bänder, auf denen er mit anderen bekannten Musikern drauf ist. Das gibt noch ein paar Platten ab", sagte Koppelman.)

Dylan selbst beschrieb das Material auf DYLAN als Bandstellen, auf denen er singt, „um in Stimmung zu kommen". „Aber das sollte nicht genommen werden. Ich hatte gedacht, daß sei klar verstanden worden." Aber er sagte, er könne auch das kritische Rumgemäkele an der Platte nicht verstehen.

„Ich hab' eigentlich nicht gedacht, daß sie so schlecht sei, wirklich!" sagte er.

Clive Davis, Präsident von Columbia Records, der im Mai letzten Jahres wegen angeblicher finanzieller Verfehlungen gefeuert worden war, beschrieb er als einen „Sündenbock". Aber selbst wenn Davis bei Columbia geblieben wäre, meinte er, hätte er das Label verlassen. „ Das war lange überfällig", sagte er. „Ein inneres Gefühl, daß es an der Zeit war, jetzt einen Satz zu machen. Ich hatte den Verdacht, die redeten mehr als sie taten. Brachten man bloß die Platten raus und das war's dann. Ich hatte das Gefühl, daß es ihnen egal war, ob ich blieb oder nicht."

Auf Geffen angesprochen meinte er: „Er ist da."

Aber was sollte „da" besagen?

„Was immer es bedeutet, da zu sein."

Hatte er einen Vertrag mit Asylum unterzeichnet, wie Geffen gesagt hatte?

„Ich bin nicht sicher, daß ich einen Vertrag unterschrieben habe. Ich unterschreibe in diesen Tagen nichts."

Es war eine Reihe von Glück und Zufällen, Neil Youngs Vater, Ronnie Hawkins und Bob Dylan persönlich getroffen zu haben. Aber da war auch noch das Flugblatt, das ich vor dem Nickelodeon bekommen hatte. In blutroter Überschrift hieß es: „40 Tage! Und Nineveh wird zerstört werden." Datiert war es auf den 12. November und war von den „Kindern Gottes", einer lokalen Religionsgemeinschaft verteilt worden. „40 Days" natürlich, war Ronnie Hawkins erster großer Hit im Juni 1959.

Als ich hier so mit Dylan saß, dachte ich auch an die Schlagzeilen, die die Zeitungen bei seiner Ankunft in Philadelphia und Toronto gehabt hatten. In Philly brachte der Evening Bulletin folgende Story: „Weniger Juden in der Gegend von Philadelphia gemeldet" (dieses Jahr ging die Bevölkerung um 7 Prozent zurück). In Toronto wurde Dylan von folgender Schlagzeile in der Globe and Mail gegrüßt: „Apathie und Entfremdung breitet sich unter den jüngeren Juden aus." „Es ist nicht besonders überraschend (aber nichtsdestotrotz schockierend und bedrückend), daß nicht weniger als 88 Prozent (der zum Katholizismus Konvertierten) die jüdische Religion für wertlos halten", las der Report, herausgegeben von P'eylim/Kanada, einer Torontoer Judenorganisation.

„Ich bin nicht sicher, daß ich einen Vertrag unterschrieben habe. Ich unterschreibe in diesen Tagen nichts."

Schon lange sind religiöse Eindrücke Teile von Dylans Musik gewesen. 1971 besuchte er die Klagemauer in Israel. Jetzt, auf Tour, hielt sich das Gerücht, daß er seinen Anteil am Gewinn der Tournee den Israelis vermachen wolle, eben weil er ein Ultra-Zionist sei.

„Ich bin mir gar nicht im klaren darüber, was ein Zionist wirklich ist", sagte er und tat die Gerüchte „als Geschwätz" ab. Befragt, was denn die religiösen Bilder, die regelmäßig in seiner Musik auftauchen, bedeuten würden, meinte er nach einer Pause: „Für mich ist Religion eine Sache, die im Fluß ist. Kann ich nicht genau bestimmen. Sie ist in mir und außerhalb von mir. An der Oberfläche gibt sie mir einige Bilder, aber ich kann nicht sagen mit welcher Eindringlichkeit. Wie Da Vinci, als er hingeht und das Abendmahl malt. Bis zum Schluß weiß keiner was das ist, das Abendmahl. Er geht auf die Straße und findet zwölf Kerle, setzt sie um den Tisch, und da hast du dein Abendmahl. Oder Moses. Er fand einen Typen und malte ihn und für alle Ewigkeit wird dieser Kerl Moses sein. Aber warum Moses, warum Abendmahl? Warum nicht eine Blume? Oder ein Baum? "

Dylan hatte schon vorher von dem astrologischen Einfluß auf seinen Entschluß, wieder aufzutreten, gesprochen, vom Weichen eines Hindernisses, Saturn, in seinem planetarischen System. Ich fragte ihn nach Einzelheiten.

„Ich kann niemandens Diagramm lesen", sagte er, „aber mit Saturn ist die Sache so: Ich wußte damals nicht, was das war. Hätte ich's gewußt, wäre ich weggegangen. Es ist ein dickes Hindernis, das sich manchmal in der Kette deiner Ereignisse querlegt, das dich so richtig fertig macht. Vor ein paar Jahren kam es mir dazwischen und vor ein paar Monaten flog's wieder weg."

Wer gab ihm den Hinweis mit Saturn?

„Jemand, der mir sehr nahe steht."

Die Geschichte der Soft Machine: Teil 3

DIE SANFTE AVANTGARDE

Teil zwei unserer Soft Machine-Story schilderte die kreativste Phase der Gruppe. Kevin Ayers und Mike Ratledge's unterschiedliche Charaktere vertrugen sich nicht mehr miteinander. Kevin mußte gehen, und für ihn kam Hugh Hopper, ein ideenreicher und zurückhaltender Bassist, der sich mit dem „Eierkopf" Ratledge viel besser verstand. In dieser Zeit kamen dann ihre besten Platten raus: VOLUME TWO, THIRD und FOURTH. Nie war ihre Musik origineller und abwechslungsreicher. – Der dritte und letzte Teil der Story schildert die Positionskämpfe innerhalb der Gruppe, die diversen Umbesetzungen und den daraus resultierenden Einfluß auf ihre Musik.

Von Winfried Trenkler

Was nach dem Erscheinen von "THIRD" beginnt, ist ein schleichender Identitätsverlust der Soft Machine. Begleitet von einer langwierigen Abwanderung der "guten Seele" dieser Band, von Schlagzeuger Robert Wyatt. Eigenartigerweise erlebt die Gruppe in den nächsten zwei, drei Jahren einen ebenso allmählichen Aufstieg. Nur nicht innerhalb der Szene, in der sie einst gestartet ist, im Pop, sondern im Gesichtsfeld der Jazzer und Jazzfreunde. Jazz-Rock wurde die Vokabel für ihre und ähnlicher Gruppen Musik. In dieser Reihenfolge unterstellt das Doppelwort, daß es sich um jazzigen Rock handelt. Doch wenn die Kniebeuge einstiger und vermeintlicher Rockbands vor dem Jazz so tief reicht, wie z.B. bei der Soft Machine der folgenden Jahre, sollte man vielleicht eher von Rock-Jazz reden. Es waren nämlich auch die Jazz-Polls, in denen die Soft in Erscheinung trat und schließlich lauter erste Plätze einnahm, nicht die Rock-Polls.

Soft Machine '71: (v. l.) Hugh Hopper, Mike Ratlege, Phil Howard und Elton Dean

Erste „Popband" im Ronnie Scott's

Zunächst umgab die Soft Machine immer noch das Image der Popband. So konnte es Ende April, Anfang Mai 1970 als kleine Sensation notiert werden, daß Englands Jazz-Club Nummer eins, der Londoner Ronnie Scott Club, zum erstenmal eine Popgruppe einlud. Vierzehn Tage lang gastierten die vier in diesem Top-Etablissement. Ihr Repertoire, das nicht ausreichte, mehrere verschiedene Abende zu gestalten, ging Mike Ratledge auf den Wecker. Der Anspruchsvolle fühlte sich peinlich berührt und gestand ein: „Ich ziehe mit einem Repertoire lieber durch die Lande, setze mich dann eine Weile ruhig zu Hause hin und lasse mir etwas Neues einfallen. So muß ich am selben Ort und eventuell demselben Publikum nicht Abend für Abend dasselbe vorsetzen." Mike machte sich zu seinem eigenen Gefangenen. Er war schließlich derjenige, der besonders auf Struktur in der Musik gedrungen hatte, der von einem „free blow" – von spontanem Spiel – nicht viel hielt. Seine Improvisationskünste hielten sich zudem in Grenzen.

Elton Dean hatte andere Probleme. Er gab sich alle Mühe, seine freien Teile für Improvisationen im Stile seiner Heroen wie John Coltrane, Joe Farrell und Stanley Turrentine zu nutzen. Er kämpfte verbissen gegen den imaginären zweiten Bläser, der ihm zur Seite gestellt werden könnte. Als Klubgäste in der Pause seinen Auftritt über den grünen Klee lobten, strahlte er wie ein Musterschüler und antwortete: „Sagt das mal Mike!" Der Organist dachte nämlich immer wieder daran, die Stelle von Lyn Dobson neu zu besetzen. Elton Dean war noch immer der bescheidene freundliche Kerl, der sich hochrappeln mußte und gerade eine Chance dazu geboten bekam. In dem Maße, wie die Soft Machine bei Jazz-Freunden an Ansehen gewann, nahmen Elton Deans Ruhm und Hochmut zu.

Während Mike Ratledge zwischen den drei abendlichen Ronnie Scott-Auftritten stumm im Souterrain kickerte, gab Robert Wyatt pro Spielpause mindestens zwei Runden Drinks aus, machte glatt eine Handvoll Konversationen und im Schnitt zehn Leute miteinander bekannt. Der Auftritt war für ihn ein Teil der großen Non-Stop-Party. Er nahm sich die Freiheit der Abwechslung vor allem in den lautmalerischen Gesangseinlagen, viel weniger beim Trommeln. – Mike konnte dieses „Gesinge" nie ausstehen.

Robert und die Whole World

Hughes war still wie immer. Er zog zusammen mit seiner Frau wenig später sang- und klanglos aus dem Haus in West Dulwich, in dem einst die ganze Soft plus Mutter Wyatt plus Kevin Ayers plus Gruppenfreundin gewohnt hatten, aus. Die Hoppers waren die ersten. Alle andern folgten binnen weniger Wochen. Man mußte auseinanderrücken, um die Beziehungen untereinander nicht zu zerstören. Unterdessen kamen sich Elton Dean und Mike Ratledge näher. Dem umgänglichen und kommunikationshungrigen Robert wurde in dieser Gesellschaft langsam kalt. Er wechselte zu Kevin Ayers und seiner

Whole World (u.a. mit Mike Oldfield – heute bekannt und erfolgreich durch TUBULAR BELLS –, dem Sonderling Lol Coxhill [Saxophon] und dem modernen Komponisten David Bedford an der Orgel). Doch nach kurzer Zeit schon beklagte er, daß diese Band ihre außergewöhnlichen Talente verschludere. Es fehle an jeder halbwegs disziplinierten Arbeit. Und das war für jemanden, der schon so große Schwierigkeiten hat, sich selbst zu organisieren, absolut nicht die rechte Umgebung. Noch im gleichen Sommer kehrte Robert in den Schoß der Soft Machine zurück. „Um sich wirtschaftlich wieder sicherzustellen", wie Soft-Manager Sean Murphy nicht ohne Sarkasmus anmerkte. Man kann sicher sein, daß sie Robert nur wieder hereinließen, weil sie inzwischen keinen Ersatz gefunden hatten.

Vom Pop zum Free-Jazz

Schon im Oktober 70 stellt sich die Reunion Wyatt – Soft als mißlungen heraus. Robert wird hier nicht mehr warm und entbehrt jeder Inspiration. Bei einer Blitz-Tournee durch Holland sieht und hört man ihn nur noch fade auf dem Schlagzeug herumhaspeln. Er demonstriert geradezu seine soziale Außenseiter-Position in der Band. Und er zahlt es ihr überdies heim, indem er einen anständigen musikalischen Beitrag verweigert. Dafür bastelt er umsomehr an seinem Soloalbum. Eine sehr freie LP. Mit Hilfe einiger neuer und alter Freunde. Das Übergewicht haben die Vertreter des Free Jazz (Elton Dean, Marc Charig). Es erscheint später unter dem Titel THE END OF AN EAR (leider nie in Deutschland).

Mit der Soft Machine nimmt Robert im Herbst 70 sein viertes und letztes Album auf, FOURTH . Spätestens von diesem Opus an wird die Gruppe reihenweise als Free Jazz Band angesprochen. Elton Dean, der inzwischen auch noch elektrisches Klavier hinzugenommen hat, treibt diese Entwicklung mächtig voran. Er beginnt, Mike Ratledge aus seiner beherrschenden Rolle zu verdrängen. Die Musik wird in der Tat immer freier. Hugh Hopper experimentiert auf seine Weise. Weniger jazzig, eher ein heranwachsender Moderner. Ihm gehört die B-Seite von FOURTH. Der Sound hat seine Eigenart fast völlig eingebüßt. Die Jazz-Freaks finden eine Menge Virtuosität vor, über die sie sich ehrfurchtsvoll auslassen können. In anderen Ohren klingt fast alles gehetzt und angestrengt. Der Appeal an den Körper fehlt so gut wie ganz.

1971 geht es nach Skandinavien. Mit der zweiten US-Tournee ist ein Auftritt auf dem Newport Jazzfestival verbunden. Sie treten einige Abende neben Miles Davis auf. (Nicht, daß Miles Davis sie in seine Konzerte „geholt" hätte, wie öfters behauptet.) Wie Robert berichtet, interessierte sich der Alt-Meister überhaupt nicht für die Soft Musik.

Foto: Ingrid Blum

Soft Machine '72: (v. l.) Karl Jenkins, Hugh Hopper, John Marshall und Mike Ratlege

Roberts Wertschätzung für Miles Davis und einige andere Jazzbands hindert ihn nicht festzustellen, daß sie, die Soft Machine, besser spielten, als ihre alten Heroen. Robert strengte sich noch einmal an. Einmal war Amerika eine Herausforderung. Zum andern ließ er sich zu einem „kriegerischen" Zusammenspiel mit Mike und Elton hinreißen. Bald nach der US-Tour steigt Robert endgültig aus. Er bleibt zunächst allein. Es gibt Differenzen mit dem Manager der Soft über das, was er mitnehmen kann und nicht. Er fühlt sich benachteiligt und steht jedenfalls so gut wie ohne Mittel und eigene Anlage da. Aber er glaubt zu dieser Zeit eh nicht mehr daran, daß er mit andern Leuten zusammen Musik machen kann. „Der Zwang zu Kompromissen verdirbt doch fast alles." Doch bis zum Ende des Jahres hat er schon wieder Mut gefaßt. Er gründet mit Phil Miller (Gitarre, ehemals bei Delivery), David Sinclair (Orgel, früher und jetzt wieder (!) bei Caravan) und Bill McCormick (Baß) die Gruppe Matching Mole. (Eine Spielerei mit Worten. Die Franzosen stellten die Soft Machine oft als „Machine Mole" vor.) Nach einigen Umbesetzungen und zwei Alben war diese Band am Ende - vor allem, weil es an den nötigsten Dingen fehlte, z.B. an einem Bus, mit dem man zu den Konzerten fahren kann.

Beide, die Soft Machine und Robert Wyatt, spielen auf den Berliner Jazztagen 1971. Robert begleitet Sugar Cane Harris und trommelt zum Supertreff der Geiger. Er hört sich den Auftritt der Soft an, mit Phil Howard am Schlagzeug. Elton Dean hatte ihn dem Rest der Band empfohlen. Die beiden bliesen und trommelten nun ungeheuer drauflos. Mike zog zunächst mal mit. Die Band sprang dem Hörer förmlich ins Gesicht. Wahnsinnig schneidend und aggressiv. Laut bis zum Gehtnichtmehr. Phil Howard ließ seine übergroße Bekken-Galerie nie zur Ruhe kommen. Es zischte ständig. Es lag wie ein akustischer Schleier über der ganzen Musik. Außerdem begnügte sich Howard auch sonst nicht mit wenig. Er rappelte ohne Unterlaß wie mit sieben Armen. Den einen ging's auf den Wecker, die Technik-Schau schien ihnen überflüssig und neurotisch. Andere lagen dem Trommler wegen seiner Virtuosität zu Füßen. Unter ihnen auch Robert Wyatt in einer fast entwürdigenden Szene. Nach dem Berliner Philharmonie-Auftritt eilte der technisch weniger potente aber ideenreichere und gefühlvollere Wyatt zu Howard, wie von einem Minderwertigkeitskomplex getrieben, und lobte und fragte seinen Nachfolger: „Da bei dem 15er-Takt, wie hast du es bloß fertiggebracht, da 16 zu schlagen. Unglaublich. Das könnte ich ja nie!" Nicht, daß er ihn lobte, war das Sonderbare, sondern wie er ihn lobte. Er machte sich selbst zum Würstchen und den andern zum angebeteten Star.

Ende der Free-Jazz-Phase

So sehr die Free Jazz Fans nun auch jubelten, Phil Howard hielt sich nicht allzu lange in der Band. Noch im Frühjahr 72 wird ihm der Abschied nahegelegt. Er ist noch auf der ersten Hälfte der fünften Soft-LP FIFTH zu hören. Ein großer Teil der Musik für dieses Album wird mit dem nächsten Schlagzeuger noch einmal eingespielt, mit John Marshall. Besonders Hugh Hopper hatte keine Lust mehr, mit Phil zu arbeiten. Denn der Trommler deckte den Baß völlig zu. Mike stellte später fest: „Phil und Elton stimmten sehr miteinander überein. Aber sie hatten eine völlig andere Vorstellung von der Richtung unserer Musik wie Hugh und ich. Elton und Phil wollten nie Noten spielen, sondern sich am liebsten nur hinstellen und drauflosspielen. Für sie schien Energie das Wichtigste an der Musik zu sein. – Außerdem konnte man mit Phil keinen anständigen Sound hinbekommen. Sein Schlagzeug war einfach zu laut und gewaltig." Im Frühjahr

Soft Machine '74: (v. l.) Jenkins, Alan Holdsworth, Ratlege, Roy Babbington und Marshall

Foto: Tony Russell

72 stieg Schlagzeuger John Marshall ein. Ihn hatten die Softs schon einmal angepeilt, als Robert endgültig weg war. Doch da war John noch in festen Händen, in der Band von Jack Bruce.

Elton Dean geriet langsam ins Hintertreffen. Mike und Hugh setzten der sogenannten Free-Jazz-Phase ein Ende. Der Bläser hatte sich aber schon ein Ventil für seine in der Soft Machine behinderten Bedürfnisse geschaffen und noch 1971 die Band Just Us gegründet. Zudem hatte er auch ein Soloalbum produziert. In der Just Us wirkten Phil Howard, Nick Evans (Posaune) und Green, ein Ex-Roadie der Softs (Baß), mit. Im Sommer 72 folgte Elton Dean Phil Howard nach. Für Elton kam Karl Jenkins. Damit war aus der Soft Machine zur Hälfte eine alte Nucleus geworden. Denn John und Karl gehörten beide zur Erstausgabe jener Jazz-Rock-Band. Sie kannten sich aber schon noch länger, hatten beide in Graham Colliers Band und in Ronnie Scotts Band mitgespielt. Karl brachte nun viel mehr ein als man normalerweise von einem einzigen Mann erwarten kann. Er ist ein hervorragender Oboist und Pianist in einem. Sein Bariton-Saxophon sorgte für eine dritte neue Klangfarbe. Außerdem ist Karl als ein fleißiger Komponist bekannt. Mit soviel neuen Impulsen ging es in eine entspannte Phase, wie die Gruppe sie schon lange nicht mehr erlebt hatte. Am auffälligsten ließ sich die Entkrampfung an Mike Ratledge ablesen. Er legte jedes prätentiöse Gehabe ab, wurde locker und gelöst wie nie zuvor.

So ging es an die Produktion ihres sechsten LP-Werks. SIX wurde wieder ein Doppelalbum. Die Hälfte davon live. Aus zwei Mitschnitten während der England-Tournee im Herbst 72. John Marshall liegt zwischen Robert Wyatt und Phil Howard. Er hat die Stärken von beiden und läßt die Fehler seiner Vorgänger vermissen. Technisch besser als Wyatt vermeidet er aber jede aufdringliche Schau seiner Fähigkeiten. Und sehr richtig konstatiert der Neuling John: „Die vorausgegangene Formation mit Phil und Elton hat der Soft Machine großen Schaden zugefügt." Hughes, Mike und Karl sitzen dabei, als John diesen kernigen Satz losläßt. Keiner widerspricht ihm.

Hugh Hopper verläßt die Gruppe

Sie machen jetzt eine Musik, zu der man, wie Mike sagt, wieder mit dem Fuß wippen kann. Der Körper und der Pulsschlag des Hörers werden wieder mitbedient. Der Mut zu faszinierenden Monotonien kehrt wieder zurück. Von der Art, wie die Band sie in ihren glanzvollen Anfangszeiten draufhatte. Das „We Did It Again" von Kevin Ayers liegt gar nicht weit entfernt von solchen Ratledge-Kompositionen, wie „Gesolreut" und „Stanley Stamps Gibbon Album" oder einer Karl Jenkins-Nummer wie „Soft Weed Factor". Wenn diese auch komplexer sind, so ähneln sich die Musiken zumindest sehr von der Stimmung her.

Außerdem drücken diese Kompositionen die Überzeugung aus, daß man Musik kaum mit dem Ratio-Teil des Gehirns aufnimmt oder aufnehmen sollte. Die Soft Machine gibt solchen Aufklebern wie „Musik zum Mitdenken" (Offenbach Post) eine klare Absage. – Man fragt sich, was dieser ganze Pseudo-Intellektualismus in der Musik soll. Ratledge fragt sich das übrigens auch. Er, der soviel Konstrukt in die Musik der Gruppe gebracht hatte, meint inzwischen auch, daß Musik zuerst mal etwas zum Genießen ist.

Zurück zu SIX. Darauf kündigt sich der nächste Soft Machine-Abgang an. Hughes Hopper entpuppt sich nämlich als der immer extremere Experimentator. Wer „1983" mit verbundenen Augen hört, würde eher auf einen Neutöner als auf eine Rockgruppe tippen, von welcher Sorte auch immer. Dasselbe trifft auf sein 1973 veröffentlichtes Soloalbum 1984 zu. 1984 breitet eine faszinierende Stimmung aus. Eine fast antikörperliche Musik. Dennoch mit einem exakten Timing, ein gekonntes Spiel mit Pausen und Clusters. Dazu eine ausgefallene schwüle Klangfarbe und starke Räumlichkeit. Aber ein ganz anderes Bier als der Rest der Musik. Hughes hat Sachen im Kopf, die er innerhalb dieser Band nicht mehr ohne weiteres verwirklichen kann. Schon gar nicht auf der Bühne. Da er kein Kämpfer ist, weicht er einfach still aus. Er verläßt die Gruppe nach dem großen Auftritt auf dem Great Easter Circus 73 in der Dortmunder Westfalenhalle. Inzwischen hat er sich der East Wind des Japaners Stomu Yamashta angeschlossen. Für ihn kommt der enorm erfahrene Bassist Roy Babbington herein. Babbington gehörte zu jener alten Delivery-Familie (Phil, Miller, Lol Coxhill ...). Er hatte auch schon auf FOURTH als Gast mitgespielt und zählte eine Zeitlang zur Nucleus. Auf dem deutschen Festival des Jahres 73 in Scheeßel erntet diese Soft-Formation einen eindrucksvollen Publikumserfolg. Keineswegs die Band, die für einen elitebedürftigen Outsider-Kreis im Keller oder Auditorium Maximum spielen muß.

Mit dieser Besetzung nimmt man SEVEN auf. Ungewohnt kurze und viele Stücke. Es wird fleißig komponiert. Keine sensationellen Neuerungen. Und wenn Mike schon gleich innerhalb der ersten Minuten seine Orgel im Stil von anno dazumal entlangfegt, im gleichen Sound, in derselben aufgekratzten Art, dann kann man nur gähnen. Das ist selbst als Reminiszenz nicht mehr witzig. Den stärksten Sound und eine geradezu magische Anziehungskraft erreicht die Band, wenn Mike und Karl sich aufeinander einspielen. Ihre E-Klaviere, parallel geschaltet, gehören zum Schärfsten, was man heutzutage an Musik hören kann.

Dennoch überrascht es nicht, wenn sich die Band einen fünften Mann ranholt. Zum erstenmal seit Ur-Zeiten wieder ein Gitarrist: Alan Holdsworth. Auch er aus dem Kreis der Nucleus-Spieler. Zumindest hatte er dort eine Weile mitgespielt, bevor er dem Rockpublikum als Gitarrist in Jon Hisemans Tempest bekannter wurde. Es war mal wieder ein neuer Sound fällig. Mike setzte sich mittlerweile auch an den Synthesizer, ohne jedoch dieses Modeinstrument besonders zu strapazieren. Er war vor Jahren ein Pionier, was die Erweiterung und Verfremdung der Orgel anbelangt, aber er war einer der letzten Organisten, der sich des Synthesizers bediente. Die große neue Kurve schienen die vier nicht allein aus sich heraus kriegen zu wollen. Alan findet die Partnerschaft aufnahmebereiter, inspirationshungriger Könner vor. Die weiche Maschine beginnt, sich abermals zu wandeln. Eine harte, starre Maschine wäre auch schon hundertmal zu Bruch gegangen. ■

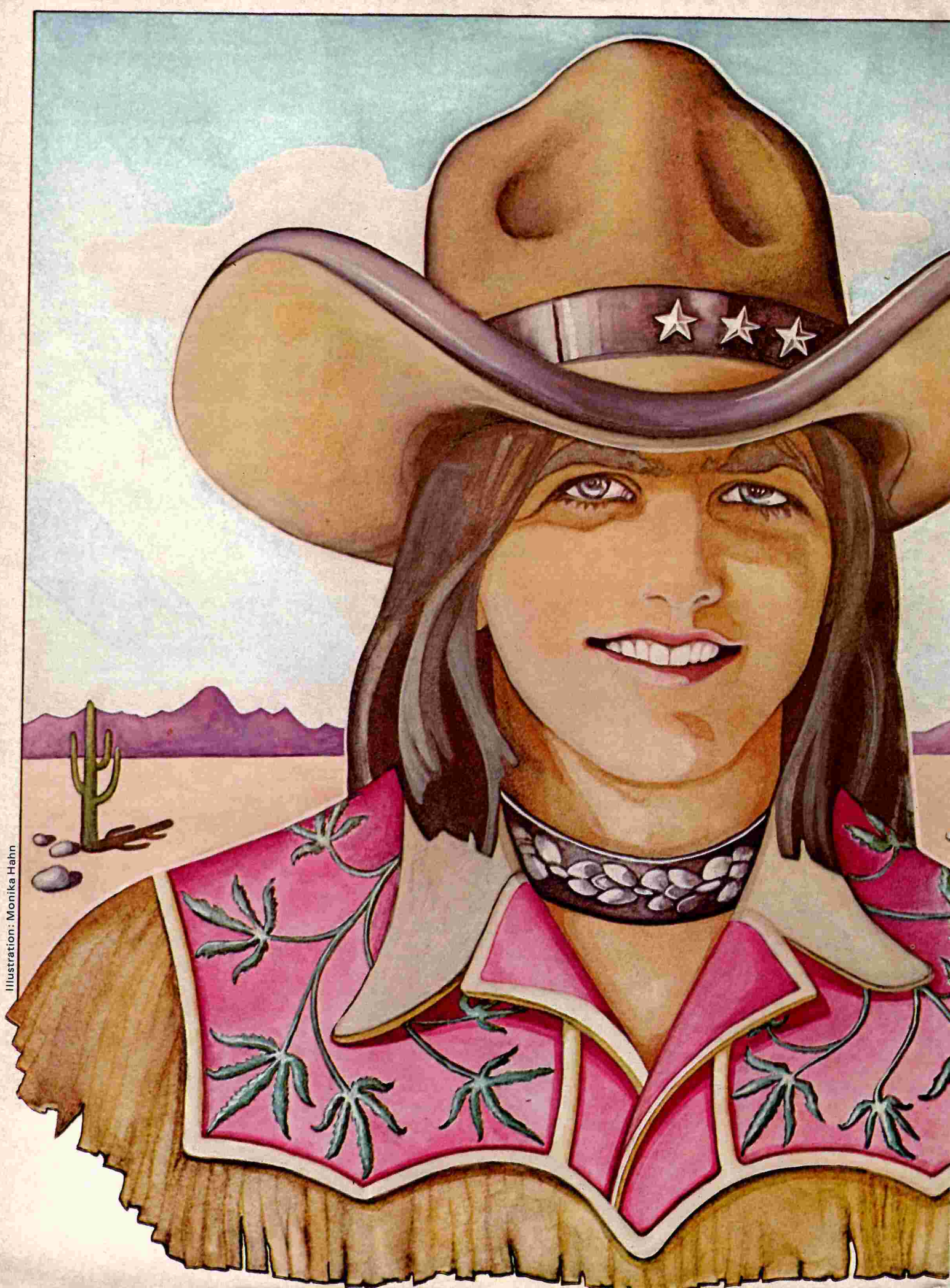
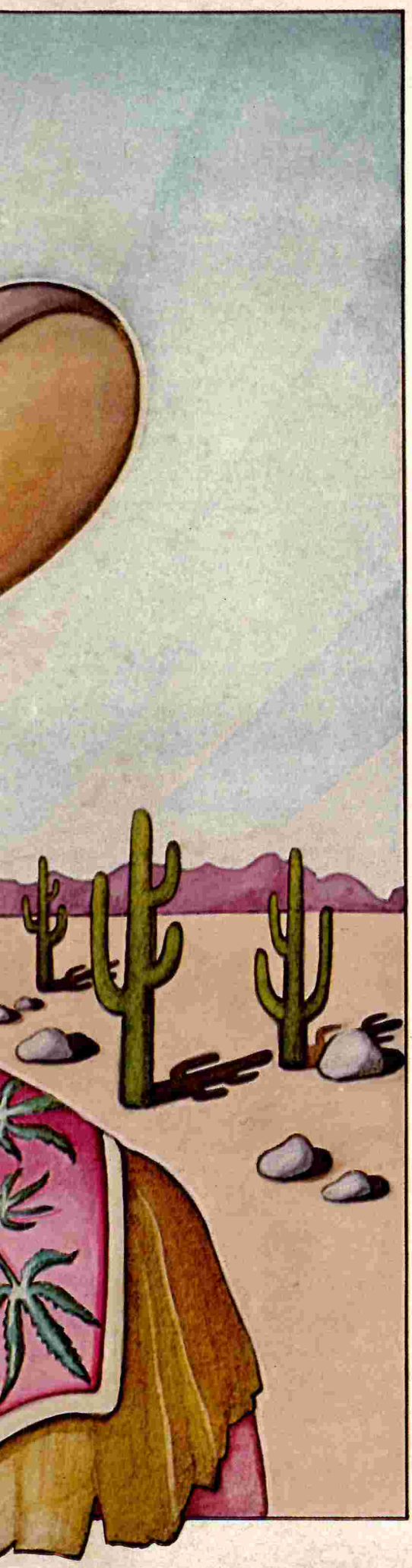


Illustration: Monika Hahn



Gram Parsons
The Prince Of Country-Rock

Am Morgen des 19. September 1973 wurde im High Desert Memorial Hospital in Yuacca Valley der Tod Gram Parsons festgestellt. Er starb an einer Überdosis von Alkohol, Heroin und Marihuana. Mit seinem Tode zerschlug sich endgültig das Super-Country-Rock-Konzert, das Ende Oktober '73 im Amsterdamer Paradiso stattfinden sollte. Schon der Tod von Clarence White, einige Monate früher, hatte viele Freunde hart getroffen, doch als nun auch noch Gram Parsons starb, waren alle Pläne einer Reunion ehemaliger Byrds- und Burrito-Mitglieder zunichte gemacht.

Von Christoph Bunke

Zwei Tage später, am 21. September holten Grams Roadmanager Phil Kaufmann und ein Mitglied seiner Gruppe, Michael Martin, den Körper Parsons, der auf Wunsch seiner Frau nach New Orleans überführt werden sollte, vom Los Angeles International Airport ab, und verbrannten ihn im Joshua Tree National Park. Danach fuhren sie nach Hause, betranken sich und spielten seine Musik. Später, als die Asche von der Polizei gefunden wurde, schaltete man den FBI ein, da irgendwelche dunkle rituelle Vorgänge vermutet wurden. Vor Gericht konnten Kaufmann und Martin aber beweisen, daß sie Gram Parsons letzten Willen erfüllt hatten.

Gram Parsons, „The Prince", wie ihn seine Freunde nannten, hieß eigentlich Gram Connor und wurde 1946 in Waycross, Georgia geboren. Sein Vater „Coon Dog" Connor, ein unbekannter lokaler Countrysänger, verstarb früh, so daß Gram von Verwandten adoptiert wurde und deren Namen annahm. Sein Stiefvater, der selbst kein Instrument spielte, aber gern Musiker geworden wäre, brachte ihm die Countrymusik nahe.

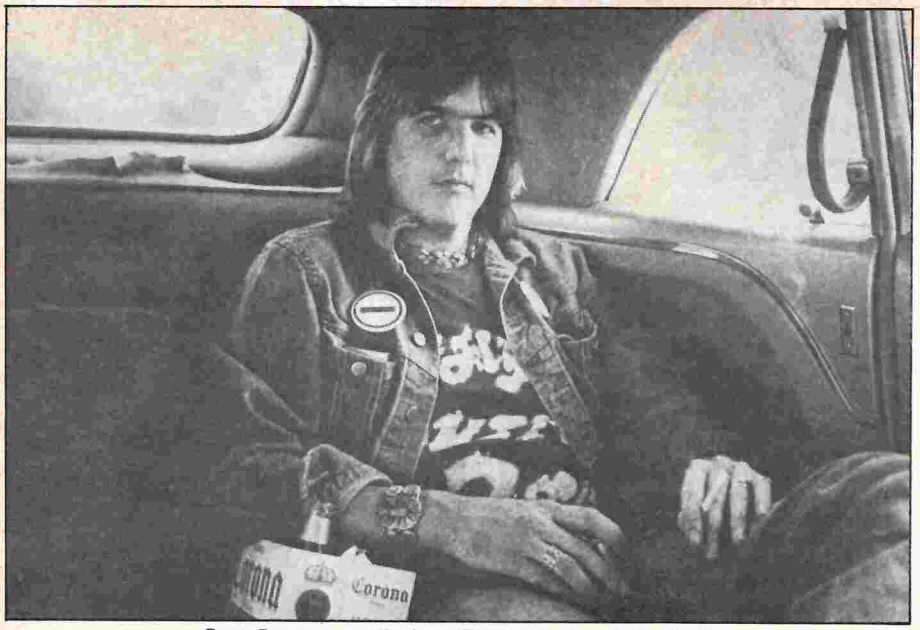
International Submarine Band

„Überall bei uns zu Hause lagen Musikinstrumente herum, und nachdem mein Interesse für Musik geweckt war, besuchte ich mit meinem Vater oft Radiostationen. Dort sah ich auch zum erstenmal Pedalsteels . . . Wowww. Seitdem interessierte ich mich für alles was mit Steelgitarren zu tun hatte. Später turnte mich ein Freund auf die gelben Elvis Sunscheiben an, und wenn Elvis nicht gewesen wäre, hätte ich wahrscheinlich nur reine Countrymusik gespielt. Aber als Elvis dann anfing Filme zu machen, habe ich ihn schnell vergessen."

Mit 13 verließ Parsons mit seinen Eltern Waycross und zog nach Florida. Dort spielte er in einer Reihe von Rock'n' Roll- und Country-Bands. Außer von Elvis wurde Gram damals besonders von Gene Vincent, Bobby Blue Bland, Freddie King und den Everly Brothers beeinflußt.

„Nachdem sich unsere letzte Band aufgelöst hatte, gingen die anderen Typen nach Nashville, und ich nach Cambridge, Mass., um in Harvard zu studieren. Dort gründete ich dann 1966 eine Gruppe, die Rhythm and Blues, Rock'n' Roll und Country spielen konnte." Das war die International Submarine Band. Mitglieder der Band waren Ian Dunlop am Baß, Bob Buchanan, Gitarre und Gesang, John Nuese an der Leadgitarre, Jon Corneal am Schlagzeug (er spielte auf der ersten Burrito LP, dann bei Dillard and Clark und im Augenblick bei Tompall and the Glaser Brothers), Gram Parsons, Gitarre und Gesang.

Die Band ging dann nach Los Angeles und spielte dort, wann immer sie konnte, in Clubs und Bars Johnny Cash/Merl Haggard-Stücke, aber hauptsächlich eigenes Material. 1967 nahmen sie dann für das LHI Label, das Lee Hazlewood gehörte, und der früher mal Duane Eddys Manager gewesen war, SAFE AT HOME auf. Diese LP ist wahrscheinlich die erste Countryrock-Scheibe, die überhaupt gepreßt wurde. Das Album kam allerdings erst 1968 heraus, als die Band sich aufgelöst hatte und Gram bei den Byrds spielte. Wahre Mythen ranken sich um diese legendäre Scheibe, da es kaum jemanden gibt, der sie gehört hat. Bis die Scheibe also neu rauskommt, sollte man diesen ersten Versuch Parsons in Sachen Countryrock als mißglückt betrachten, und zwar insoweit,als er kaum irgend jemand



Gram Parsons – stellte hohe Forderungen an seine Musik

damit beeindrucken konnte, außer vielleicht McGuinn und die Byrds.

Nachdem sich die International Submarine Band aufgelöst hatte, wurde Gram Parsons, der den gleichen Manager wie die Byrds hatte, im März 1968 der Pianist, Gitarrist und Sänger der Byrds. Seine hauptsächliche Aufgabe war es, den Sound der Gruppe auszufüllen und ihm neue Dimensionen zu geben. „Ich hatte mit Chris Hillman einige Country-Nummern eingeübt und wir konnten McGuinn überreden, daß es das beste wäre, diese Richtung einzuschlagen, da ihre auf „Mr. Tambourine Man" folgenden Dylan Imitationen nicht besonders überzeugend waren."

Mit den Byrds nahm Gram dann SWEET HEART OF THE RODEO auf, und mit dieser Scheibe änderte sich eine ganze Menge in der Rockmusik. Zum erstenmal wurde eine breitere Öffentlichkeit mit Countryrock vertraut gemacht. Countrymusik war in der Form des Countryrock für ein breiteres Publikum erschlossen.

Die Problematik der Countrymusik

Countrymusik hat ein sehr weites Spektrum, das vom einfachen Bluegrass bis zum Western-Swing und darüber hinaus reicht. Für Rockmusiker aber bedeutet sie hauptsächlich zwei Dinge: 1. neue Instrumente (Steelguitar, Geige, Banjo, Mandoline und Dobro) und 2. neue Grundlagen. Ist der erste Punkt in vielen Countryrock-Gruppen, die in den letzten Jahren gegründet wurden, auffälliger, so ist der zweite doch von größerer Wichtigkeit. Countrymusik ist eine amerikanische Musik, die nicht in den Städten geprägt wurde, die weiß ist, die in Verbindung mit den Grundlagen der meisten Rockmusiker steht (dem Rock'n'Roll der fünfziger Jahre) und die schließlich die naheliegendste Musik für die in Amerika besonders verbreitete „zurück zur Natur"-Bewegung ist.

Außerdem ist sie für viele Musiker wie etwa Mike Nesmith und Rick Nelson, die weichen Countryrock spielen, ein Ausweg aus den bisherigen Klischees (Pop und Top 10 Material).

Allerdings benutzen sie die Musik hauptsächlich als eine neue Verpackung für Lieder über die alten Schwierigkeiten der Jugend des amerikanischen Mittelstandes. Im Grunde ist also das was Rick Nelson und Michael Nesmith spielen, Softrock mit einer ausgezeichneten Country-Instrumentierung (einige der besten Nashvillemusiker spielen in diesen Bands).

Eine andere Art des Countryrocks geht über die reine Instrumentalisierung hinaus und preist das einfache Landleben, um sich nur manchmal in Stücken wie „Drug Store Truck Driving Man" (Byrds) mit Rassismus und Sex auseinanderzusetzen. Für viele Gruppen bedeutet Country aber nur gute Luft, sauberes Leben und vor allem eine singende Steelguitar.

Wie vereinfacht die Countrymusik auch sein mag, das Grundproblem mit dem sie sich beschäftigt, ist die Wurzellosigkeit und die schlechte soziale Situation, in der sich das ländliche Amerika befindet. Es ist also nicht verwunderlich, daß die Grundstimmung der Countrymusik pessimistisch ist. Liebe, Religion, harte Arbeit und Erinnerungen an die alten Zeiten werden als momentane Lösung des Problems der allgemeinen Unsicherheit gefeiert, genauso wie Lastwagen, Schnaps und Liebeskummer eine direkte Reflektion der Urbanisierung und Mechanisierung des Landes sind.

Was aber auf keinen Fall übersehen werden kann, ist die Tatsache, daß Countrymusik eine soziale Musik ist, die einer Musik der amerikanischen Arbeiterklasse am nächsten kommt, im Gegensatz zur Rockmusik, die wahrscheinlich am besten als Generationsmusik verstanden werden kann.

Gram Parsons waren alle diese Zusammenhänge klar, er wollte, um vor seinen Zuhörern glaubhaft zu erscheinen, die Ruhelosigkeit und die miese soziale Situation, in der sich das ländliche Amerika befindet, darlegen. Er versuchte die Oberflächlichkeit und teilweise Einseitigkeit der Countrymusik zu überwinden und nicht nur das Vordergründige zu sehen, sondern die Zusammenhänge zu verdeutlichen, bewußt zu machen und immer wieder in Frage zu stellen. Hierzu machte er ausdrücklich Gebrauch von den altmodischen Formen der Countrymusik, um damit gegenwärtige Probleme zu vermitteln.

Ein Album und Ärger mit den Byrds

Von welcher Bedeutung war Parsons nun für die Byrds gewesen, und welchen Einfluß hat SWEET HEART OF THE RODEO auf die Karriere der Byrds gehabt? Oder anders gefragt, welchen Gebrauch machten die Byrds von Gram Parsons?

Vor allem anderen stand der Name Byrds für einen bestimmten Stil, einen Stil, der es ihnen erlaubte, die Grenzen ihrer Musik zu erweitern, ohne ihren Sound radikal zu verändern. Im Laufe ihres Bestehens wanderten die Byrds von Folksongs über Drogen- und Science-fiction-Songs, Rhythm and Blues bis zum Countryrock und das alles à la Byrds. Damit eröffneten sie diese Gebiete für andere Gruppen, ohne jedoch diese Quellen besonders tief auszuschöpfen. Das ist einer der Gründe, warum SWEET HEART so wenig wie andere Countryrock-Scheiben klingt, einschließlich der später folgenden Byrds-Alben mit Clarence White.

Für Parsons war SWEET HEART eigentlich ein Mißerfolg. Er hatte zwar den Byrds die meisten Songs beigebracht, aber aus irgendwelchen vertraglichen Gründen, glaubte Columbia, sie würden von Hazlewood verklagt werden, wenn Gram auf dem Album lead singen würde. Deshalb wurden seine lead-Parts teilweise gelöscht und von anderen Byrds-Mitgliedern gesungen. Seine Stimme wurde nur im Hintergrund als Leitlinie benutzt. Der Erfolg war, daß der alte Byrds-Sound dominierte, was man, worauf sich alle geeinigt hatten, vermeiden wollte. Das einzige Stück auf der Platte, bei dem Gram lead singt, ist „Hickory Wind", da es das letzte Stück war, das die Byrds einspielten und zu diesem Zeitpunkt alle vertraglichen Fragen geklärt waren.

Im Juli 1968, kurz bevor die Byrds zu einer Südafrika-Tournee aufbrachen, trennte Gram Parsons sich von den Byrds. „Ich verließ die Byrds, weil sie nach Südafrika gingen. Ich hatte ihnen lange im Voraus erklärt, daß ich nicht mitkommen würde, aber sie hatten mir nicht geglaubt. Als die Zeit für den Abflug kam,

sagte ich ihnen, daß es kein Witz gewesen wäre und daß ich in einem rassistischen Land nicht spielen würde, mein ganzes Leben lang habe ich Rassismus im Süden gesehen und ich wollte nicht in ein Land, wo Rassismus als Norm angesehen wird."

Die Byrds flogen also alleine nach Südafrika, und Gram gründete einige Zeit später mit Chris Hillman, der die Byrds kurz nach ihrer Südafrika-Tournee verlassen hatte, die Flying Burrito Brothers.

„Ich wollte jungen Leuten, die sich vorher nicht mit Countrymusik beschäftigt hatten, diese Musik näher bringen. Ich wollte junge Leute, die hauptsächlich Rock hörten, und ältere Leute, die Countrymusik hörten, bei meinen Konzerten zusammenbringen. Ich glaube, daß es eine wirklich gute Idee ist, wenn Leute aus dem gleichen Grunde zusammenkommen. Ihre Differenzen sind dann auf einmal nicht mehr so wichtig." Er setzte also die Forderungen, die seine Musik erfüllen sollte, sehr hoch an.

Ein Europa-Trip und ein Solo-Album

Außer Hillman stiegen noch Chris Ethridge (Baß) und Sneeky Pete Kleinow (Steelguitar) in die Band ein. Schlagzeuger wurde für kurze Zeit Jon Corneal von der ehemaligen Submarine Band. Die erste Platte mit dem Titel THE GILDED PALACE OF SIN erschien im März 1969 und wurde in kurzer Zeit ein Underground-Klassiker (Die Scheibe ist hier vor kurzem bei A & M als Billigpreis-Platte neu herausgekommen). Dazu sagte Sneeky Pete in einem Interwiev: „Das erste Album war sicher das, was man unter einem Underground-Album verstehen kann, und soweit es mir zusteht das zu beurteilen, war es wirklich anders. Es gab zwar damals noch mehr Gruppen, die sich in Richtung Countrymusik bewegten, aber ich glaube die Burritos waren die einzigen, die wirkliche Countrymusik spielten."

Trotz allem verkaufte sich die Scheibe

Gram Parsons und Emmy Lou Harris

International Submarine Band – (v. l.) Bob Buchanan, John Neuse, Gram Parsons und Jon Corneal

schlecht und die Begeisterung, mit der man die erste Platte gemacht hatte, ließ bald nach. Außerdem gab es dauernd Schwierigkeiten mit den Managern. Inzwischen war Chris Ethridge wegen Dope gebustet worden und Hillman spielte nun Baß. An seine Stelle kam Bernie Leadon in die Gruppe und für Jon Corneal war Mike Clarke eingestiegen. Im Mai 1970 kam dann BURRITO DE LUXE heraus. Besonders interessant war „Wild Horses", das Keith Richards, ein alter Freund Gram Parsons, für die Burritos geschrieben hatte. Ansonsten ließ die Platte einen Mangel an Enthusiasmus spüren. Immer häufiger kam es nun auch zu Streitereien zwischen Parsons und Hillman. Während dieser Zeit hatte Parsons ziemliche Schwierigkeiten mit Drogen und einen Motorradunfall. Die Band, in der sich dann nach und nach die Bluegrass-Mafia breitmachte, entschloß sich, ohne Gram Parsons weiterzuspielen. „Ich wollte der beste Gram Parsons sein, den es gibt. Ich war wohl zu jung und meine Musik war es auch. Mit den Burritos hatte es sich alles nicht so ergeben, wie wir es geplant hatten." Plötzlich wurde uns nicht nur von der Plattenfirma und den Produzenten, sondern sogar von Mitgliedern der Gruppe gesagt, was wir zu tun hatten. Es war alles wenig demokratisch. Ich hatte das Gefühl, daß wir unseren Stil verloren hatten, und ich verließ die Gruppe, bevor ich verstand, in welche Richtung man uns drängen wollte. Ich hätte bei Poco einsteigen können und auch McGuinn war an meiner Rückkehr zu den Byrds interessiert. Aber ich wollte nicht rückwärts gehen. Auch Nashville kam für mich nicht in Frage, es ist eine ziemlich harte Stadt und ich wollte nicht für andere Typen Songs schreiben. Deshalb erschien es mir am besten, nach England zu gehen, auch wenn ich dort keine Möglichkeit hatte, eine Countrygruppe aufzubauen. Ich rief also Keith Richards, mit dem ich gut befreundet bin, an und fragte ihn, ob ich rüberkommen könnte, und er sagte ja. Ich wohnte dann mit meiner Frau einige Zeit bei ihm in London und später in Südfrankreich."

Besonders oft spielte Gram nicht mit den Stones zusammen, aber er sang bei einigen Stücken, wie „Wild Horses", „Dead Flowers" und „Sweet Virginia". Als er dann nach Amerika zurückkehrte, arbeitete er als Sessionsmusiker und sang unter anderem bei dem Stück „All the Things" des Byrds UNTITLED-Album mit. Im Januar 1973 kam dann die Solo LP GP heraus (auf Reprise erschienen und bei uns nur über den Importdienst erhältlich), die sein Freund Ric Greck co-produziert hat. Einige der besten Studiomusiker spielen auf der Platte, unter anderem James Burton, Glen D. Hardin und John Guerin, außerdem Al Perkins (Manassas) und Byron Berline. Und natürlich Emmy Lou Harris, die Gram durch Chris Hillman kennengelernt hatte. „Chris erzählte mir, daß er dieses Mädchen in einem Club in Washington D. C. gehört hätte, sie wäre sehr gut und suche Arbeit. Ich fuhr also runter, hörte sie mir an und stellte fest, daß sie unheimlich heiß singen konnte. Ich wollte nur feststellen, wie gut sie war und wie gut sie die Country-Phrasierung und das Feeling brachte. Ich ging also zu ihr, stellte mich vor und wir sangen eins der schwersten Countryduette, das ich kenne, „Thats All It Took". Seitdem singt sie in meiner neuen Band."

In einem seiner letzten Interviews sagte Gram Parsons: „Der Tod ist wie ein warmer Mantel. Ein alter Freund. Für mich ist der Tod wie eine bestimmte Zahl beim Roulette, die in Abständen immer wieder fällt. Es ist traurig, einen guten Freund zu verlieren, und viele meiner Freunde, die mir sehr nahe standen, sind gestorben. Aber sie würden es nicht verstehen, wenn ich um sie trauern würde, ihnen wäre es lieber, wenn ich in irgendeine Kneipe ginge, um auf ihr Wohl zu trinken." So come on friends let's have a drink on „the Prince" of Countryrock. ■

Eine Nacht in der Oper

Die Rockmusik wird salonfähig. Als Genesis Mitte Januar in Londons feudaldekadentem Drury Lane Theatre aufspielte, war jedenfalls das einstige Underground-Image von der parfüm- und kulturgeschwängerten Theater-Atmosphäre überlagert. Vor einem Mittelstands-Publikum lief ein minuziös inszeniertes Schauspiel ab, das mit der Vitalität und Ungezwungenheit der Rockmusik nur noch wenig gemein hatte.

Foto: Hartmut Hennig

Genesis – eine seriöse Mischung aus Rock und Theater

Nach langjähriger Durststrecke steht Genesis gegenwärtig auf einem vorläufigen Höhepunkt ihrer Laufbahn. SELLING ENGLAND BY THE POUND, ihr letztes Album, wurde bis Mitte Januar allein in England 65 000mal verkauft. Fast eine Woche lang spielte die Gruppe im renommierten Theater in der Drury Lane – jeden Abend vor ausverkauftem Haus, jeden Abend mit frenetischem Beifall begrüßt und verabschiedet. Peter Gabriel, Sänger, Pantomime und Blickfang der Gruppe, ist in immer kürzer werdenden Intervallen auf den Titelseiten der Londoner Pop-Gazetten anzutreffen. Sein exzentrischer Haarschnitt und die nicht minder ungewöhnlichen Maskierungen werden inzwischen schon von dem ständig wachsenden Genesis-Anhang imitiert – alles das untrügliche Indizien dafür, daß Genesis die Schallmauer des Erfolgs durchbrochen hat.

Sucht man nach Erklärungen für den explosionsartigen Erfolg einer Gruppe, die nun immerhin schon seit sieben Jahren existiert, bis vor kurzem aber nicht mehr als ein schlecht verkäuflicher Geheimtip war, so wird man zunächst auf die heute so publikumswirksamen Show-Elemente stoßen.

Show allerdings ist hier kaum das treffende Wort, da Peter Gabriel keinesfalls mit den Bowies, Glitters und sonstigen Retorten-Stars konkurrieren will. Die Mischung aus Rock und Theater ist bei Genesis nicht Effekthascherei, sondern eine durchaus seriöse Sache. Und wie immer man über die Qualität des anderen Bestandteils, der Musik nämlich, urteilen mag – an den außergewöhnlichen Fähigkeiten des Schauspielers Peter Gabriel wird wohl kaum jemand zweifeln, der ihn live miterlebt hat.

Unterkühlte konstruierte Musik

Auf ihn und seine Pantomimen ist denn auch im Konzert die gesamte Konzeption der Gruppe ausgerichtet. Hackett, Rutherford, Collins und Banks, die unauffällig im Hintergrund sitzen, spielen zumindest auf der Bühne eine nur untergeordnete Rolle. Zwar ist durchaus auch Raum für instrumentale Zwischenspiele; da aber in Genesis' Musik fast jeder Ton durch starre Arrangements vorgeschrieben und festgelegt ist, gibt es für die Instrumentalisten kaum Gelegenheit, sich individuell zu artikulieren. Ihre Einlagen haben leider so oft mehr den Charakter von Pausenfüllern, deren hauptsächliche Funktion darin besteht, Peter Gabriel die Möglichkeit zum Kostümwechsel zu geben. Allein Drummer Phil Collins, der Genesis' langjähriges Schlagzeuger-Problem löste, hat in „More Fool Me" wie schon auf dem letzten Album seine Feature-Nummer. Hier wie dort liefert seine weiche und warme Stimme einen der wenigen emotionalen Höhepunkte in Genesis' unterkühlter und konstruierter Musik.

Ansonsten aber gehört die Bühne uneingeschränkt Peter Gabriel. Und Peter weiß sie wirklich zu nutzen. Eineinhalb Stunden hat er sein Publikum voll und ganz im Griff. Selbst wenn man als alter Rock'n'Roller der durcharrangierten und schnell leblos wirkenden Genesis-Musik wenig Sympathie entgegenbringt, so kann man sich doch nur schwer der Faszination und Magie entziehen, die von diesem Mann auf der Bühne ausströmt. Die ständig wechselnden Maskierungen (als klappriger Alter, als Dandy, als Fuchs usw.) werden von ihm derart mit Ausdruck und Leben gefüllt, daß die Künstlichkeit und Intellektualität der Musik schnell dahinter zurücktritt.

Dabei ist Gabriel alles andere als ein flüssig parlierender Entertainer, der schlagfertig und geistesgegenwärtig jede Situation beherrscht. Seine knappen Ankündigungen und Überleitungen sind steif und linkisch, und kommt ein Zwischenruf aus dem Publikum, so braucht er einige Zeit, um reagieren und antworten zu können.

Als wir am nächsten Nachmittag in einem schmierigen kleinen Café neben dem Theater Peter diesmal ohne Maske kennenlernten, machte sich diese Charaktereigenschaft noch deutlicher bemerkbar. Draußen vor dem Fenster standen ein paar Kids, die ihn neugierig und unverfroren anstarrten und mit dem Finger auf ihn zeigten. Peter saß vereinsamt und leicht verschüchtert an einem leeren Tisch und suchte sich hinter seiner Tasse zu verstecken. Das genaue Gegenteil des glatten und selbstsicheren Popstars also, den man vielleicht voreilig in ihm vermuten könnte.

Einige Schreiber haben zur Charakterisierung seiner Person die Geschichte von Dr. Jekyll und Mr. Hyde ausgegraben, andere sprechen von krankhaftem Exhibitionismus und Schizophrenie. Tatsächlich aber ist es ein häufig anzutreffendes Phänomen, daß gerade die Musiker, die auf der Bühne völlig aus sich herausgehen, privat scheu, verschlossen und introvertiert sind.

Anders aber als bei Jimi Hendrix beispielsweise findet bei Peter Gabriel keine explosionsartige Gefühlsentladung statt. Die Emotionen sind sorgsam überwacht und kanalisiert und auf die verschiedenen Maskeraden und Rollen umgeleitet. Dennoch spiegeln die makabren Horror-Visionen und surrealistischen Science-fiction-Utopien unverhüllt und allzu deutlich Gabriels Innenleben wieder.

Schauspieler Peter Gabriel

So sehr man auch von dieser ungewöhnlichen Person fasziniert sein mag – durch die bewußte und einseitige Betonung der theatralischen Momente gerät das Gleichgewicht von Musik und Theater doch arg aus den Fugen. Immer wieder spürt man, wie die Musik zum Text oder zur Mimik hinüberschielt, anstatt eigenen Gesetzmäßigkeiten zu folgen. Sprachliche und mimische Akzente werden unterstrichen, dramatische Effekte ausgemalt, selten nur besitzt die Musik Substanz und Eigenleben.

Die magische Atmosphäre

Mit diesen Eigenschaften gliedert sich Genesis in den Kreis anderer typisch englischer Gruppen wie Yes, Van Der Graaf Generator oder auch King Crimson ein, bei denen allen die Musik nur Vehikel, nur Mittel zum Zweck ist. King Crimson-Chef Bob Fripp hat wiederholt betont, daß Musik für ihn zweitrangig sei. Worauf es bei King Crimson ankomme – und das gilt stellvertretend für alle oben genannten Gruppen – sei die Schaffung von Stimmungen, die Erzeugung einer magischen Atmosphäre.

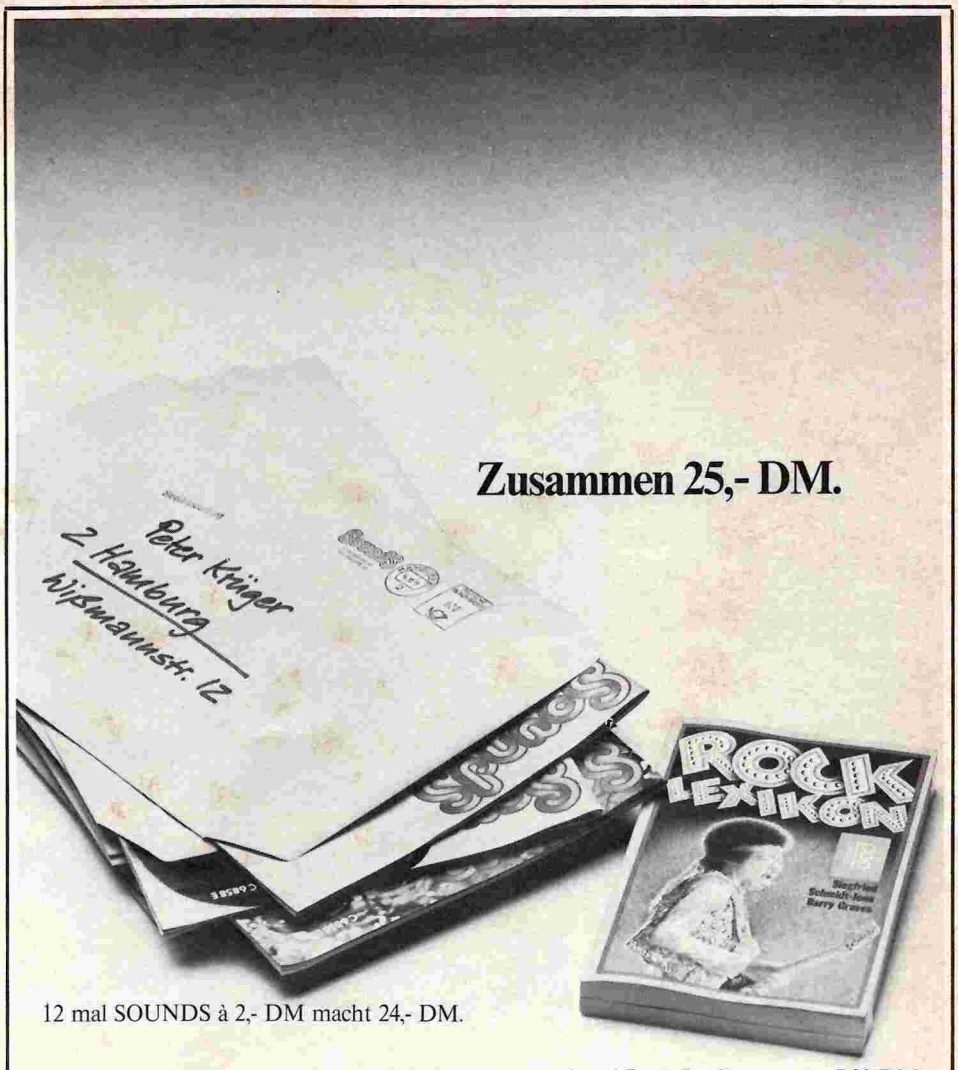
In einem Genesis-Info stehen zu diesem Thema einige interessante Sätze: „Stärker als bei anderen Gruppen steht hier die Musik im Dienst des Textes, denn das Bestreben der Gruppe ist es nicht, Blues-Einflüsse umzusetzen oder Rockmusik zu spielen, sondern Stimmungen zu projizieren. Stilelemente der klassischen Musik, des Jazz und des Rock verschmelzen bei Genesis zu einem unverwechselbaren Klang, der beim Hörer keine aktive Teilnahme in Form von ekstatischer Spannung provoziert, sondern das Publikum auf die Phantasie der Musiker einstimmt."

Man mag vielleicht darüber streiten können: Aber war nicht Rockmusik einmal eine Sache, die Gefühle freisetzen und Verständigungsbarrieren überwinden sollte? ? Und nun soll man sich plötzlich wieder mit steifem Kreuz und gekreuzten Beinen in einen Theatersessel zwängen (Vorsicht, daß man den Nachbarn nur ja nicht mit dem Ellenbogen berührt!) und sich auf die überzüchteten und introvertierten „Phantasien der Musiker einstimmen" lassen? ? Nein danke, ohne mich.

Um fair zu sein, wird man immerhin zugeben müssen, daß Genesis sich eine eigenwillige Musiktheater-Konzeption erarbeitet und diese unter erheblichen Schwierigkeiten auch realisiert hat. Ob man Genesis und generell die gesamte intellektuelle Spielart der Rockmusik mag, die sich auf der englischen College-Scene herauskristallisiert hat, ist wohl weniger eine Frage der Qualität als vielmehr des jeweiligen emotionalen und intellektuellen Standorts.

Wenn man trotzdem Genesis und Kollegen einen bescheidenen und gut gemeinten Rat geben darf, dann vielleicht den: Please, don't forget to boogie!

Bernd Gockel



Zusammen 25,- DM.

12 mal SOUNDS à 2,- DM macht 24,- DM.

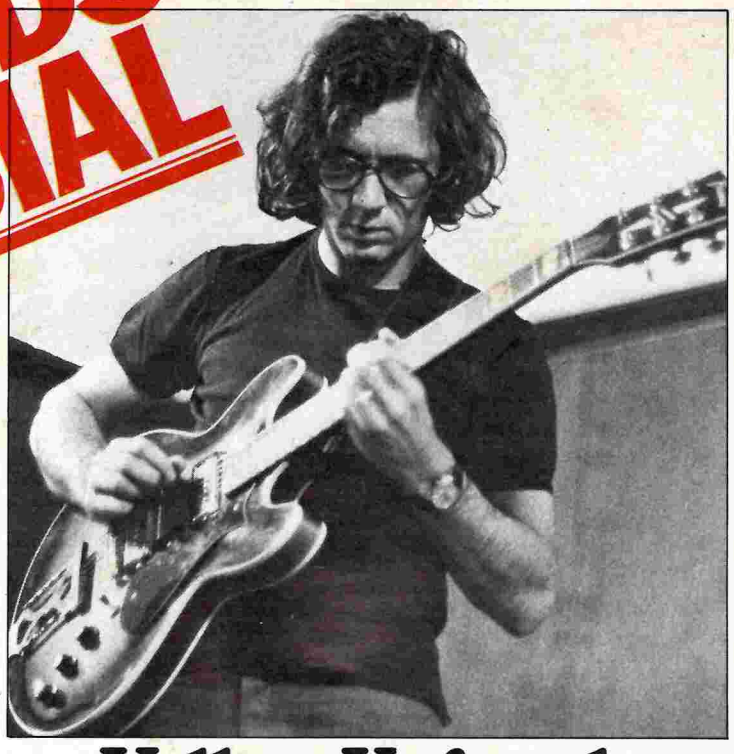
1 mal Rock-Lexikon macht 7,80 DM.

Macht bei uns zusammen nicht 31,80 DM, sondern nur 25,- DM. Andersrum.
Ein Jahres-Abo SOUNDS, 12 Hefte inclusive Porto, vom Postboten ins Haus gebracht und dazu extra Rowohlts Rock-Lexikon kosten zusammen 25,- DM.
Überweist 25,- DM auf das Postscheckkonto Hamburg 3894 19-201, Johannes Solbach, mit dem Vermerk: SOUNDS-Abo und Rock-Lexikon.

Sounds

2 Hamburg 20, Heilwigstraße 33

SOUNDS SPECIAL



Volker Kriegel: Ein paar Hinweise für Leute, die eine Gitarre kaufen wollen

SOUNDS hat mich gebeten, einen Artikel zu schreiben für Leute, die eine Gitarre kaufen wollen, denen aber die Erfahrung und Kenntnis fehlt. Ich halte solche „Verbraucherberatung" für eine gute und wichtige Sache, und deswegen will ich gerne sagen, was ich an Hinweisen beizusteuern habe. Aber vorweg muß ich ein paar Einschränkungen machen. Es gibt bestimmt noch eine ganze Anzahl von Punkten, die ich vergessen habe oder deren Bedeutung ich vielleicht unterschätze. Mein Artikel ist für Anfänger (Erstkäufer) gedacht und enthält eine ganze Reihe von Informationen, die für Gitarristen selbstverständlich sind. Da aber Arroganz nach Lage der Dinge völlig unangebracht ist, fände ich es gut, wenn sich alle gestandenen Gitarren-Maniacs mal Gedanken machten, damit die Information für Anfänger besser und vollständiger wird. Vielleicht fällt dem einen oder anderen noch etwas Wichtiges ein. Möglichst nachtragen! Mein Beitrag bezieht sich nur auf E-Gitarren, zu akustischen Gitarren wird Peter Coura etwas sagen.

Wenn also jemand, der keine Ahnung hat, zu mir käme mit der Frage, welche Gitarre er sich kaufen soll, dann würde ich ihm etwa folgendes sagen:

Prinzipiell ist jede Gitarre so gut wie derjenige, der sie spielt. Mit der Einschränkung natürlich, daß das Instrument ein paar Grundvoraussetzungen erfüllt, über die man zunächst mal reden muß. Die erste wäre, daß der Hals gerade ist. Das klingt banal, aber krumme Hälse kommen häufiger vor, als man gütigerweise annimmt. Die sicherste Methode zur Überprüfung wäre, ein Eisenlineal (oder entsprechendes) mit der Schmalseite auf den Hals zu legen. Dabei zeigt sich auch, ob die Bünde wirklich sauber und gleichmäßig abgeschliffen sind. Normalerweise schleppt man aber keine Eisenlineale mit sich herum, deshalb bleibt nur die optische Überprüfung. Man hält die Gitarre so, daß man mit dem nicht zugekniffenen Auge am Hals entlangsehen kann (siehe Zeichnung S. 36), an der Oberseite und an der Unterseite; in sich verdrehte Hälse kommen zwar relativ selten vor, sind aber *total* unbrauchbar, weil man sie nicht justieren kann. Am besten prüft man den Hals vorne und hinten (siehe Zeichnung). Fast alle brauchbaren Gitarren haben heute eine Vorrichtung zum Korrigieren des Halses, falls er mal krumm wird. Im Hals ist dann ein Metallstab eingelassen, den man mit einem kleinen Schlüssel drehen kann und der den Hals wieder gerade zieht. Sollte das mal nötig sein, dann überläßt man das Justieren am besten jemandem, der da ein bißchen Erfahrung hat. Denn mit dem Metallstab können nur bestimmte gleichmäßige Verformungen korrigiert werden. Mancher hat schon mutig korrigiert und anschließend zwei Buckel statt einem im Hals gehabt. Nicht nur durch Fertigungsfehler, sondern auch durch den Saitenzug kann der Hals krumm werden. Bei Gitarren mit ganz dünnen, weichen Saiten stellt sich das Problem kaum, denn der Saitenzug ist wesentlich geringer als bei harten Saiten (klar). Mit anderen Worten, die krummen Hälse kommen heute bei Elektro-Gitarren seltener vor als früher, da die Mehrzahl der

Foto: Dieter Kief

(Rock)-Gitarristen mittlerweile weiche Saiten spielt.

Man sollte auch darauf achten, daß der Hals exakt in der Korpusmitte eingesetzt ist, d. h. daß er die Verlängerung der Mittellinie des Korpus bildet. Schließlich muß er fest eingeschäftet sein. Wenn man die Gitarre vor den Bauch hält und mit der linken Hand die Kopfplatte kräftig nach hinten zieht, sollten die Saiten nicht in der Gegend des 12. Bundes aufliegen.

Selbst mit geradem Hals taugt eine Gitarre nichts, wenn man sie nicht sauber stimmen kann: sie muß *bundrein* sein. Man sollte das Instrument richtig stimmen (wie das gemacht wird, kann ich jetzt nicht erklären, wer's nicht weiß, sollte möglichst auch keine Gitarre kaufen). Danach prüft man bei jeder Saite, ob der Flageolett-Ton* auf dem 12. Bund (Oktave) mit dem normal gespielten Oktav-Ton genau übereinstimmt. Sollte er mal bei *einer* Saite nicht stimmen, dann liegt's fast immer an der Saite. Das ist überhaupt ein Problem: Oft sind die Gitarren in den Läden mit beschissenen Saiten ausgestattet, vor allem, wenn sie schon länger hängen. Oder aber mit Saiten, die einem nicht liegen, entweder weil man härtere/weichere gewöhnt ist oder weil man mit geschliffenen Saiten besser zurechtkommt als mit ungeschliffenen. Vielleicht sollte man in so einem Fall einen Satz Saiten eigener Wahl dabei haben. Fast alle E-Gitarren (solid-body und Halbresonanz) haben einen fest eingeschraubten Steg mit verstellbaren „Reiterchen", auf denen die Saiten aufliegen. Das ist eine sinnvolle Angelegenheit, denn es kommt nur allzu häufig vor, daß bei einem Satz Saiten mal eine dabei ist, die in der Oktave nicht hundertprozentig stimmt. Für leichte Abweichungen genügt die Korrekturmöglichkeit im Steg. Bei drastischen Abweichungen sitzt der Steg (bridge) nicht richtig und die Gitarre taugt nichts. Für sinnlos halte ich Stege, bei denen die Saitenauflage nicht einzeln verstellt werden kann, sondern nur paarweise.

Fender-Telecaster, beispielsweise, sind mit solchen Stegen ausgestattet. (Bei Kleinserien kann auch mal Bundunreinheit innerhalb der Oktave vorkommen, bei Großseriengitarren praktisch nicht). Korpus E-Gitarren, wie sie früher im Jazz üblich waren, haben meistens keine Vorrichtung im Steg zur Längsverstellung der Saiten. Das ist auch nicht nötig, denn der Steg ist in der Decke nicht fest eingelassen, sondern sitzt locker auf, kann also als komplettes Teil verschoben werden. Zudem ist es im Interesse einer optimalen Übertragung der Saitenschwingung auf den Korpus angebracht, den Steg aus einem Stück zu fertigen. Das alles spielt bei Halbresonanz- und bei solid-body-Gitarren keine Rolle, ein Steg mit verstellbarer Saitenauflage ist demnach zu empfehlen.

Selbst eine absolut bundreine Gitarre kann gründlich Frustrationen verursachen, wenn die *Saitenlage* nichts taugt. (Saitenlage = Abstand der Saiten zum Griffbrett). Der Steg sollte also eine Höhenverstellung haben. Auch das ist bei nahezu allen E-Gitarren der Fall. Trotzdem, gleich im Laden die optimale Saitenlage einstellen! Die Saiten sollten bei mittlerem Anriß nicht klirren, aber selbst über dem 12. Bund noch ohne Sehnenscheidenentzündung locker zu greifen sein. Im übrigen ist die Saitenlage (die ja auch viel mit den Saiten selbst zu tun hat) eine durchaus relative Sache. Ich weiß nicht, wem der Name Tal Farlow noch etwas sagt (jedenfalls steht er für brillanteste Gitarrentechnik, mein Wort darauf!) –, Tal Farlow jedenfalls hat in den langen Jahren seiner Karriere eine Gitarre gespielt mit einer schlechthin grauenhaften Saitenlage, am 12. Bund über einen halben Zentimeter hoch! Und das bei recht harten Saiten. – Wahrscheinlich ist er der einzige, der auf diesem Gerät einen schnellen Lauf sauber hinbringt.

Weiche Saiten, wie sie heute verbreitet sind, schwingen weiter aus, klirren also leichter. Für Leute, die sich auf „lead"-Gitarre mit entsprechendem Sound schaffen, ist das kaum ein Problem, wer aber überwiegend Rhythmus spielen will, für den sieht's wieder anders aus. Wie überhaupt fast alles, was über Gitarren gesagt werden kann (also über Klang, Form, Saiten, Bünde usw.), auch unter stilistischen Aspekten gesehen werden muß.

Wenn von der Saitenlage die Rede war, dann bietet sich als nächster Punkt der Hals und das Griffbrett an. Die Form des Halses ist weitgehend Geschmackssache. Durch die heute üblichen Stahleinlagen in Gitarrenhälsen sind die armdicken Prügel, wie sie man sie früher hin und wieder sah, ohnehin von der Bildfläche verschwunden. Die aus geleimtem Schichtholz gefertigten Hälse (gesperrt) sind heute dank weiterentwickelter Fertigungsmethoden in der Regel besser als früher. Das gleiche gilt für die Griffbretter (= die Oberseite der Hälse mit den Bünden). Dazu allerdings noch eine wichtige Anmerkung: Die Qualität der Hälse (samt Griffbrettern) hat bei den berühmten amerikanischen Marken (Fender, Gibson, Epiphone, Gretsch, Guild) in den letzten Jahren ga-

*) *Flageolett-Ton: Man legt den Finger ganz locker auf die Saite über dem 12. Bund (nicht runterdrücken) und läßt einen winzigen Moment nach dem Anzupfen die Saite los.*

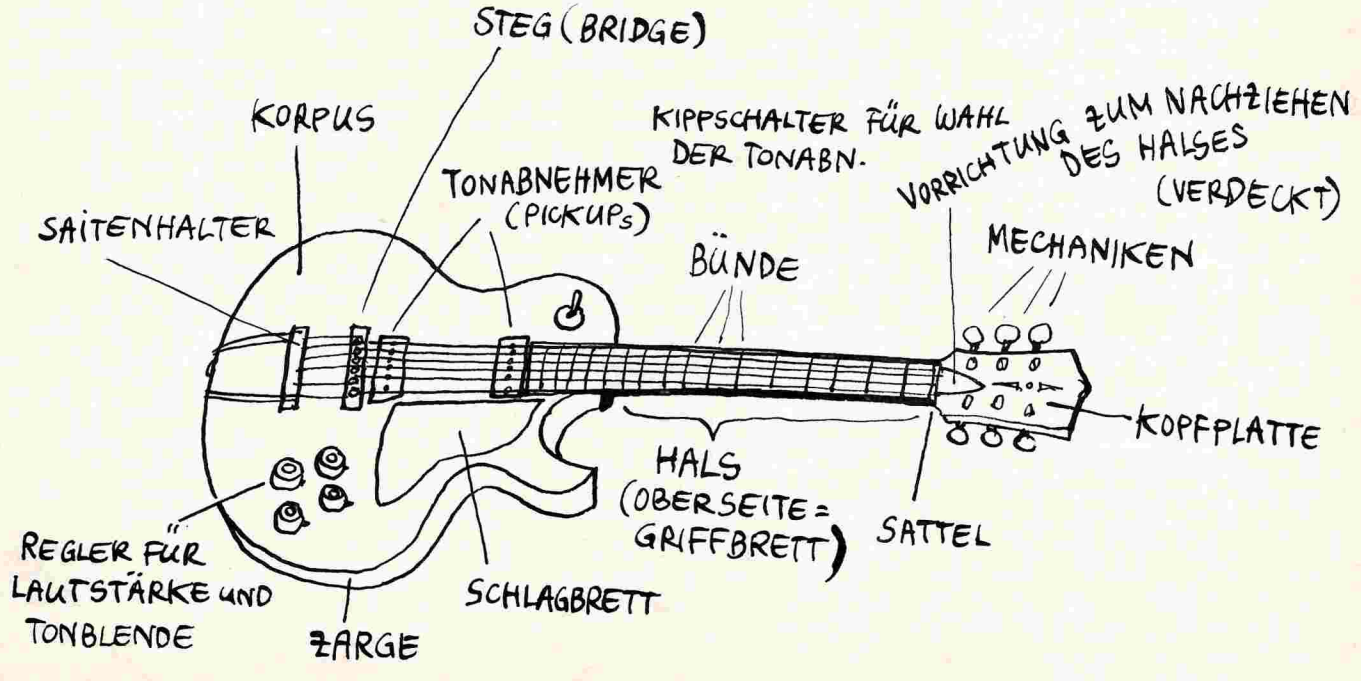


Illustration: Volker Kriegel

loppierend nachgelassen. Eine ganze Reihe von Gitarristen und Gitarrenmaniacs hat mir diese Erfahrung bestätigt. Ich habe in den letzten Jahren allerhand teure Gibson- und Fendergitarren gesehen, bei denen die Bünde schlampig bearbeitet waren oder bei denen die Hälse hochkamen. Das soll nun weiß Gott kein Gesamturteil sein über diese Fabrikate, nur eins kann nicht oft genug betont werden: nur keine blinde Hochachtung vor den großen Marken! Was nötig ist beim Kauf einer Gitarre: hartnäckige, kritische und geduldige Prüfung, ein nüchternes Kalkül für Preis und Gegenwert und schließlich ein ungetrübtes Bewußtsein davon, was man überhaupt spielen will. Und kann.

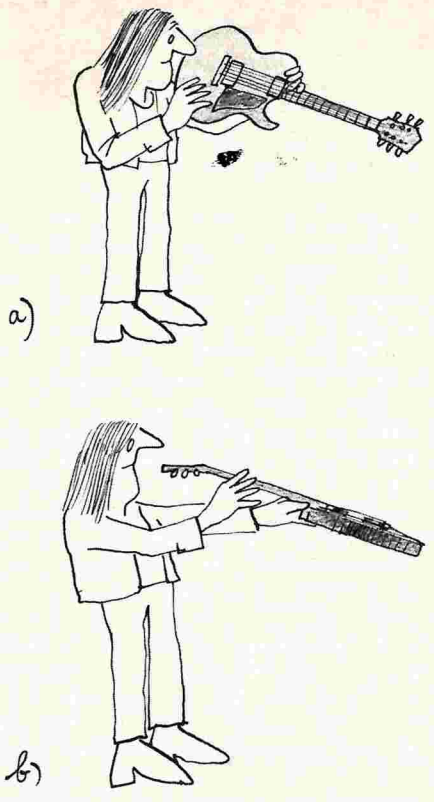
Jetzt nochmal zum Griffbrett: wie die Form des Halses ist auch die Form der Bünde eine Geschmackssache. Ich selbst bevorzuge einen recht flachen, abgerundeten Hals und nicht zu schmale, flache, abgerundete Bünde. Da gehen aber die Meinungen auseinander, wie gesagt. Auch die Mensur (Länge der offenen Saite und Breite des Halses am Sattel und am letzten Bund) ist etwas, worüber man diskutieren könnte, spielt aber beim Erstkauf praktisch keine Rolle, weil fast alle E-Gitarren eine Mensur um die 61 Zentimeter haben und am Sattel ca. 42 mm breit sind. Konzertgitarrenspezialisten bevorzugen meistens einen etwas breiteren Hals als E-Gitarristen.

Hals-Fazit: gesicherte Rezepte gibt es kaum, höchstens: flache, abgerundete Hälse (Unterseite) sind normalerweise angenehmer spielbar. Die Bünde müssen *unbedingt* gleichmäßig abgeschliffen sein und sollten zugunsten einer leichten Spielbarkeit möglichst flach sein (ohne daß die Saiten klirren). Manche E-Gitarren haben anstelle des normalen Saitenhalters (der manchmal auch im Steg selbst, oder – wie bei den Fender-Gitarren – im Korpus sitzt) eine kombinierte Saitenhalter Vibratorhebel-Vorrichtung (= man kann die Spannung [= Tonhöhe] der Saiten mit Hilfe eines Hebels verändern). Diese Vibratoren-Hebel haben fast immer den Nachteil, daß die Saitenspannung bei heftiger Betätigung nicht stabil gehalten wird. Die Folge ist, daß sich die Gitarre verstimmt. Das beste Vibrato unter all den schlechten stammt von der Firma Bigsby. Ich rate von Hebel-Vibrato ab.

Eine Nebensache vielleicht, aber von ziemlicher Bedeutung für den Alltagsgebrauch: Die Mechaniken der Gitarren sollten zwar leichtgängig sein, aber den Saitenzug präzise halten. (Man schämt sich fast, sowas hinzuschreiben, aber wichtig ist es schon.)

Eine weitere wichtige Banalität ist die Balance. Wenn man sich die Gitarre umhängt und dann losläßt, sollte sie nicht nach links runterziehen, der Hals sollte im Verhältnis zum Korpus nicht zu schwer sein.

Zwischendurch nun etwas Generelles:



Die optische Uberprüfung des Gitarrenhalses

Welche Gitarre die richtige ist, ob eine Korpus-Gitarre, eine Halbresonanz-Gitarre oder eine solid-body-Gitarre, das hängt allein davon ab, was man spielen will, wo die Ideale sitzen. Eins ist klar: Wer laute Musik spielen will, der ist mit einer Korpus-Gitarre schlecht bedient, denn er wird sich enorme Feedback-Probleme einhandeln. Auf der anderen Seite haben gute Korpus-E-Gitarren gewisse Klangqualitäten, die keine solid-body-Gitarre bringt. Es kommt halt – man kann's nicht oft genug sagen – darauf an, *was* man spielen will.

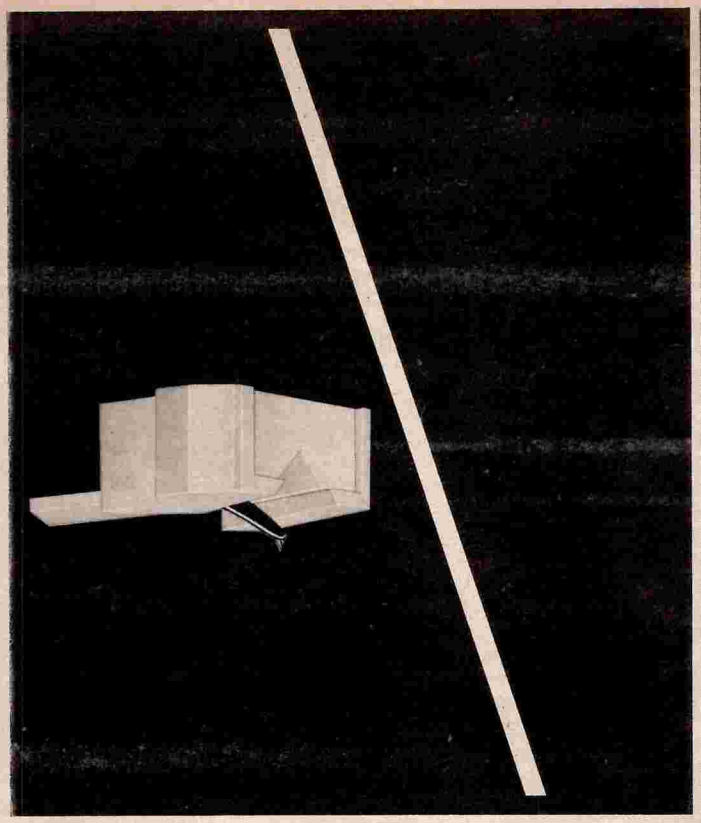
Eine weitere Frage, die so schwierig ist wie die nach der richtigen Gitarre überhaupt, ist die nach den richtigen Saiten. Soll ich geschliffene nehmen oder Runddrahtsaiten, dünne oder dicke, weiche oder harte? Klar: Weiche Saiten sind leichter spielbar, die einzelnen Töne klingen etwas länger, man kann besser ziehen, die ganze Spielerei verlangt weniger physischen Aufwand (linkshändig), auf der anderen Seite halten härtere Saiten die Stimmung besser, klingen sauberer (wer darauf Wert legt) und halten länger (bezüglich Oktavreinheit und Quintenreinheit). Was mancher nicht weiß: Harte Saiten sind bei schnellen Sachen für die rechte Hand (Plectrum-Spiel) günstiger. Abgeschliffene Saiten klingen oft nicht so präsent (crisp) wie Runddrahtsaiten, haben weniger „Biß", machen aber beim Akkordspiel weniger Schabelärm, klingen notfalls eleganter. Als Nachteil gilt, daß sich abgeschliffene Saiten schneller verschleißen, was die Klangqualität angeht. Saiten-Fazit (wiederum): rausfinden, was für *Dich* am besten ist (nach Maßgabe dessen, was *Du* spielen willst). Das gleiche – natürlich – gilt für die Gitarre selbst. Wer auf Jim Hall steht, der wird sich sicherlich keine Fender-Stratocaster kaufen. Wer nur auf Jimi Hendrix abfährt, für den ist eine Gibson E 175 kein Begriff. Wer aber irgendwie zwischen McLaughlin, Eric Clapton, Wes Montgomery, Jimi Hendrix und was-weiß-ich wem rumschwankt, für den ist die Frage des Fabrikats nicht so eindeutig. Der müßte sich Gedanken machen über seine Ideale, seine Fähigkeiten und seine finanziellen Möglichkeiten (um das nicht zu vergessen).

Nur: Ein Klangideal kann man sich nicht kaufen. Höchstens erarbeiten. Deine XY-Gitarre wird nicht so klingen, wie Dein musikalisches Über-Ich sie spielt, sondern die Gitarre klingt so, wie *Du* sie spielst.

Das heikelste Kapitel bei E-Gitarren ist der Klang. Damit wären wir bei den Pickups, den Tonabnehmern. Selbstverständlich gibt es über den „richtigen" Klang annähernd so viele Meinungen wie es Gitarristen gibt. Dazu will ich nicht viel sagen. Über den Sound einer E-Gitarre zu reden, würde auch gleich eine endlose Verstärkerdiskussion mit einschließen. Sound-Qualitäten von verschiedenen Pickups zu vergleichen, verlangt ein gewisses Ohr-Training. Am besten, man spielt im Laden verschiedene Gitarren an und vergleicht hartnäckig. Tonabnehmer bei E-Gitarren sind fast alle gleich aufgebaut (Magnet mit Spule in einem Gehäuse). Sogenannte „Humbucking-Pickups" haben zwei Spulen. Entgegen manchen Gerüchten klingen sie nicht automatisch länger als Pickups mit einer Spule. Normalerweise sind E-Gitarren mit zwei Pickups ausgestattet, einen nahe beim Hals (für weicheren Sound) und einen beim Steg (für einen harten, spitzen Sound). Mit Hilfe eines Kippschalters kann man einen der beiden Pickups wählen oder aber beide kombinieren, was einen kernigen Mittellage-Sound ergibt. Schließlich sind Lautstärke, Höhen und Tiefen mit Reglern (Drehknöpfen oder Schiebereglern) einstellbar.

Die Qualität eines Tonabnehmers hängt – etwas vereinfacht ausgedrückt – von der Stärke des Magneten ab und davon, ob die Spule sauber gewickelt ist. Von Frequenzgang usw. will ich gar nicht reden, man hat im Musikgeschäft keine Meßgeräte zur Hand. Außerdem gibt es über Klangqualitäten keine objektiven Meßdaten. Zwei Tests sollte man unbedingt im Laden durchführen. Die Tonabnehmer sollten möglichst brummfrei sein (ein bißchen brummen alle). Man dreht alle Regler auf, dämpft die Saiten mit der Hand ab und hält die Gitarre mit dem Pickup möglichst nahe an den Netzteil des Verstärkers (dort, wo das Netzkabel reingeht). Am besten mit einigen anderen vergleichen.

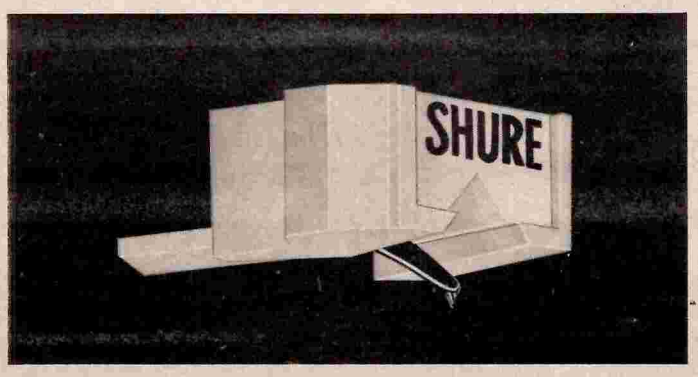
Illustration: Volker Kriegel



„Diese Rechnung geht nicht auf"

Der oben abgebildete Abtaststift-Einschub ist eine Imitation! Derartige Imitationen werden für die Nachbestückung Ihres SHURE Systems angeboten. Sie sehen dem Original-Einschub sehr ähnlich, aber in Wirklichkeit sind sie nur billige Nachahmungen, die zwar das Auge aber niemals das Ohr täuschen können. Tatsächlich konnte in vielen Tests (u. a. HiFi-Stereophonie) mit Imitationen bewiesen werden, daß keine Nachahmung in der Lage ist, die anerkannt guten Übertragungswerte der Original-SHURE-Einschübe zu erreichen. Denken Sie daran, daß die Wiedergabe Ihres SHURE Systems entscheidend vom Systemeinschub abhängt. Deshalb achten Sie auf den Namen SHURE auf dem Einschub (wie auf dem Foto unten) und auf die Worte: „This Stereo Dynetic® Stylus is precision manufactured by Shure Brothers Inc." auf der Verpackung.

SHURE®



Shure Vertretungen: Deutschland: Sonetic, Tontechnik GmbH, 6236 Eschborn (Taunus), Frankfurter Allee 19-21; Schweiz: Telion AG, 8047 Zürich, Albisriederstr. 232; Österreich: H. Lurf, Wien I, Reichsratsstr. 17; Niederlande: Tempofoon, Tilburg; Dänemark: Elton, Dr. Olgasvej 20-22, Kopenhagen-F.

ALLSOUND

presents:

Orgel

DM 2040,- LC 80 TH 80

Gutschein über 1 kostenlosen Gesamtkatalog

Ausschneiden, auf Postkarte kleben, senden an:

ALLSOUND 8 MÜNCHEN 60 Dachstraße 44 ABT. SV 14

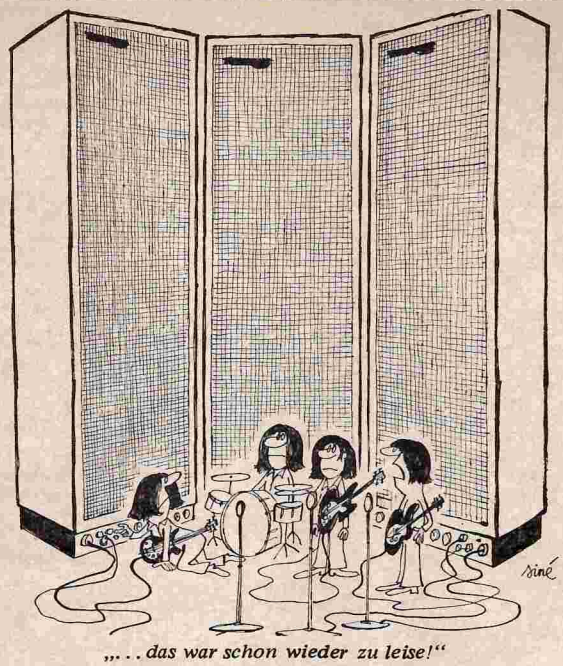
(Absender nicht vergessen!)

Gitarre

Fordern Sie Gesamtkatalog an!

GA 1010 DM 1250,-

8 München 60, Dachstraße 44
Telefon 883601



„... das war schon wieder zu leise!"

Dann der „Heultest". Damit kann man feststellen, wie schnell ein Tonabnehmer rückkoppelt (Nicht zu verwechseln mit der Saitenrückkoppelung!). Wenn die Spule schlampig gewickelt oder nicht richtig eingegossen ist, fängt der Tonabnehmer bei einer gewissen Lautstärke an zu heulen. Man hält die Gitarre mit den Pickups möglichst nah vor den Lautsprecher (bei aufgedrehtem starken Verstärker), dämpft die Saiten mit der Hand ab und dreht dann langsam den Lautstärkeregler auf (Höhen- und Tiefenregler sind bereits voll aufgedreht). Je später das Heulen einsetzt, desto besser.

Die Tonabnehmer sollten immer eine Höhenverstellung haben, um sie möglichst nahe an die Saiten zu bringen. Ferner halte ich es für notwendig, daß die Tonabnehmer mit Justierschrauben versehen sind, mit deren Hilfe man die Lautstärke der einzelnen Saiten aufeinander abstimmen kann. H-Saiten sind beispielsweise immer zu laut, also muß man die Schraube unter der H-Saite etwas reindrehen, bzw. andere herausdrehen. Viele Tonabnehmer haben diese Justierschrauben nicht. Händler reden dann gerne davon, daß die Tonabnehmer dann besonders gut „ausgeglichen" sind, so daß die Einzeljustierung „nicht mehr nötig sei". Selbstverständlich ist das Unsinn, selbst wenn eine Gitarre mal zufällig mit einem ausgeglichenen Satz Saiten versehen sein sollte.

Der Wahlschalter für die Tonabnehmer und die Lautstärke– bzw. Tonblenderegler können (auch wenn die Pickups in Ordnung sind) allerhand Verdruß bereiten. Ärgerlich sind Gitarren, bei denen nach dem Umschalten von dem tiefen auf den hohen Tonabnehmer plötzlich nur noch die Hälfte der Lautstärke da ist. Noch ärgerlicher sind Lautstärkeregler oder Tonblenden, deren Funktionsbereich nicht über die ganze Skala geht. Wenn da also eine Skala von 1–10 auf dem Drehknopf aufgezeichnet ist, der Potenziometer aber nur zwischen Stellen 1 und 2 funktioniert (anschließend tut sich nichts mehr), dann ärgert man sich später jedesmal, wenn man die Gitarre benutzt. Also sämtliche Regler im Laden langsam testen. – (Ein Hinweis von Peter Coura: darauf achten, daß die Pickups im richtigen Winkelverhältnis montiert sind!)

Es gibt eine ganze Reihe von verschiedenen Schaltungen bei den verschiedenen Fabrikaten. Über den Daumen würde ich sagen, daß einfache, schnell überschaubare und günstig bedienbare Schaltungen und Regler am angenehmsten sind. Da ist selbstverständlich viel Gewohnheit mit im Spiel.

Ich persönlich halte überhaupt nichts von komplizierten Sonderfürzen wie Effektschalter (Tremolo oder in der Gitarre eingebauter Fuzz mit Batterie o. ä.). Bei guten Gitarren gibt's das nicht. Übrigens: Gitarren mit drei Tonabnehmern sind nicht besser, nur teurer. Ein letzter Elektro-Hinweis. E-Gitarren müssen eine Saitenerdung haben! Test: linke Hand auf die Saiten, mit der rechten Hand aufs Tonabnehmergehäuse greifen. Es darf kein Unterschied im Verstärker-Brummen und den Nebengeräuschen auftreten.

Zum Schluß jetzt noch ein paar Allgemeinheiten. Angesichts der Tatsache, daß bei Musikinstrumenten (speziell E-Gitarren und Verstärkern) jeden Tag was-weiß-ich-wieviel Leute schlicht übers Ohr gehauen werden, daß ihnen für teures Geld Schund verkauft wird oder Illusionen, kann man gar nicht eindrücklich genug von hastigem, uniformierten und kritiklosen Kaufverhalten warnen. Bei E-Gitarren muß man mit Geduld auswählen, vergleichen und vor allem Preisvergleiche anstellen. Die Profitspannen der Händler sind hoch, und wenn's schon eine bestimmte Marke sein soll, dann gibt's dasselbe Instrument bei irgendeinem anderen Händler mit Sicherheit ein paar Mark billiger. Handelt mit dem Verkäufer! Nutzt die Konkurrenzsituation aus! Seht Euch nach guten gebrauchten Gitarren um! Laßt Euch nichts aufschwätzen! (Die allerwenigsten Händler wissen Bescheid über ihre Produkte, Verkaufsgespräche haben mit Durchblick und Information meistens überhaupt nichts zu tun.) Geht erst in den Laden, wenn Ihr genau wißt, was Ihr wollt und was Ihr ausgeben könnt! Keine Impulskäufe! Prüft die Instrumente genau! Wenn's irgendwie geht, ausleihen und mit einer Gruppe ausprobieren. Oder andere Gitarristen um Rat fragen, auf möglichst vielen Gitarren mal probieren. Im Laden möglichst mit einem Verstärker probieren, den man kennt, sonst gibt es später evtl. böse Überraschungen. Auch mal ganz laut spielen, selbst wenn der Verkäufer zuckt.

Bedenklich, gefährlich und grotesk ist der Fetischismus, der mit einigen Marken getrieben wird (Gibson, Fender). Nicht etwa, daß diese Gitarren nichts taugen. Selbstverständlich gibt es Gibsons, die wunderschön klingen und auch sonst astrein sind, besonders ältere. Aber auch da muß man enorm suchen. Und im übrigen: Außer bei Tonabnehmern (auch das gilt nur eingeschränkt) gibt es keinerlei Qualitätsvorspung von guten amerikanischen zu guten europäischen (oder guten japanischen) Gitarren. Drastisch gesagt: Der Unterschied zwischen einer Original Les Paul und einer guten Kopie, beispielsweise Framus, Hoyer usw., ist zunächst mal der Preis. Und wer wirklich meint, der Sound sei *so* unterschiedlich, der kann immer noch einen runden Tausender sparen, wenn er eine gute Kopie kauft und Gibson-Tonabnehmer draufmontiert. Die kann man einzeln kaufen. Zwar für einen unverschämt überzogenen Preis, nämlich je nach Quelle etwa zwischen 250 und 350 DM pro Paar (und das bei einem Materialwert von ca. 3 DM, aber immerhin. Vielleicht schläft der eine oder andere dann besser). – Eine weitere Faustregel: besser das Spitzenprodukt einer weniger renommierten Firma kaufen als das Billig-Produkt einer Fetisch-Firma. Allen potentiellen Gitarren-Käufern sei's nochmal eindringlich ans Herz gelegt: Seid kritisch, nüchtern, mißtrauisch, preisbewußt und cool. Denn jede Gitarre ist nur so gut, wie derjenige, der sie spielt. Und nicht umgekehrt! –

Wichtige Hinweise verdanke ich Peter Coura, einem bedeutenden Gitarren-Durchblicker, geschickten Erfinder und geduldigen Erklärer.

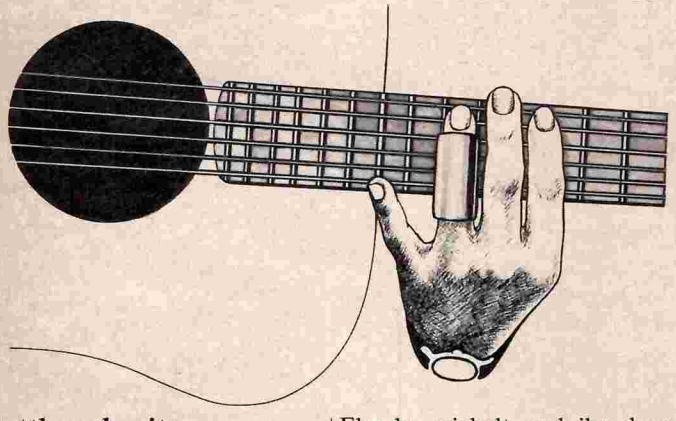
* * *

Der von Volker Kriegel angekündigte Beitrag Peter Couras hat uns leider bis Redaktionsschluß nicht erreicht. Wir hoffen, den Teil über akustische Gitarren im nächsten Heft bringen zu können.

Dahinter sitzt immer ein guter Musiker

Die Instrumentenkiste

Beim Lesen der Besetzungs- und Instrumentenlisten von Schallplatten, gleich, welchen Genres, stößt man häufig auf Instrumente, deren Namen einem leider gar nichts sagen. Das Herumstöbern in der klassischen oder fernöstlichen Instrumentenkiste gehört für viele Musiker heute mit zum Handwerk. Peter Bursch (Ex-Gitarrist der aufgelösten Bröselmaschine) hat hier einige der ungebräuchlichsten Namen zusammengetragen und mit Erklärungen versehen. Diese Seite soll fortgesetzt werden; wenn Ihr also auf irgendwelche unerklärlichen Sachen stoßt, schreibt uns.

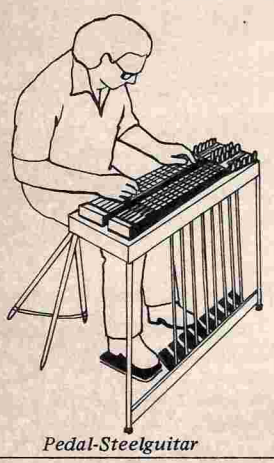


Bottleneckguitar

Die Bottleneckguitar ist das akustische Gegenstück zur Steelguitar. Sie ist keine spezielle Gitarre, sondern eine Spielweise. Auf den Zeigefinger der Greifhand schiebt man einen abgesägten Flaschenhals (daher der Name). Mittlerweile aber gibt es schon Bottlenecks aus Metall. Hier eine kleine Anleitung, wie man einen Bottleneck bauen und damit spielen kann.

Man nimmt einen Flaschenhals, der genau auf einen Finger (möglichst Zeigefinger) paßt. Man trennt den Hals von der Flasche, indem man einen Bindfaden in Terpentin tränkt, ihn fest um die Stelle der Flasche wickelt und ihn dann anzündet. Der Hals läßt sich nun leicht abbrechen. Die Kanten schleift man leicht ab.

Nun zur Spielweise: den Bottleneck nicht zu stark auf die Saiten pressen und mit einem der übrigen Finger hinter den Bottleneck zu greifen versuchen, um den Ton etwas abzudämpfen. So bekommt man einen sauberen Ton.



Pedal-Steelguitar

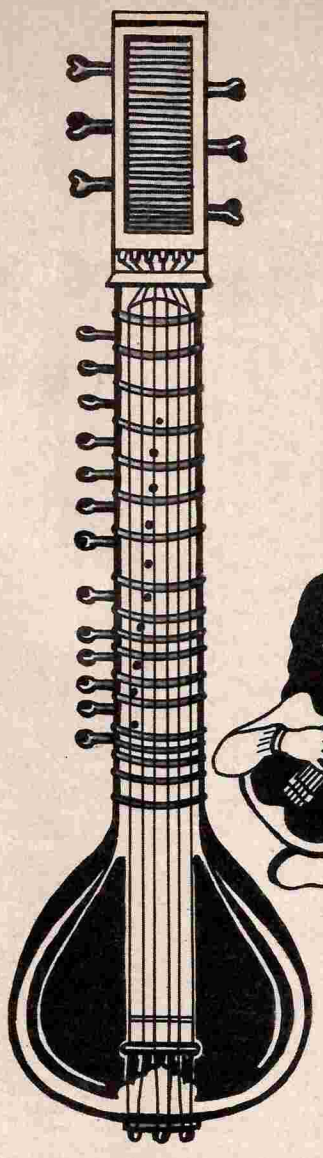
Pedal Steelguitar

Im Unterschied zur Steelguitar hat die Pedal Steelguitar noch einen Lautstärken- und Tonumfangregler, der mit den Füßen bedient wird. Mit diesem Regler kann man z.B. Hawaiigitarren- und singende Orgeleffekte erzeugen.

Bekannte Pedal Steelguitar-Spieler sind Jerry Garcia (Grateful Dead) und Gordon Huntley (Southern Comfort).

Steelguitar

Die Steelguitar ist ein Gitarreninstrument, das waagerecht gespielt und in vier- bis zwölfsaitigen Ausführungen gebaut wird. In der linken Hand hält man ein Metall- oder Glasklötzchen, mit dem man über die Saiten fährt. Mit der rechten Hand wird gezupft.



Sitar

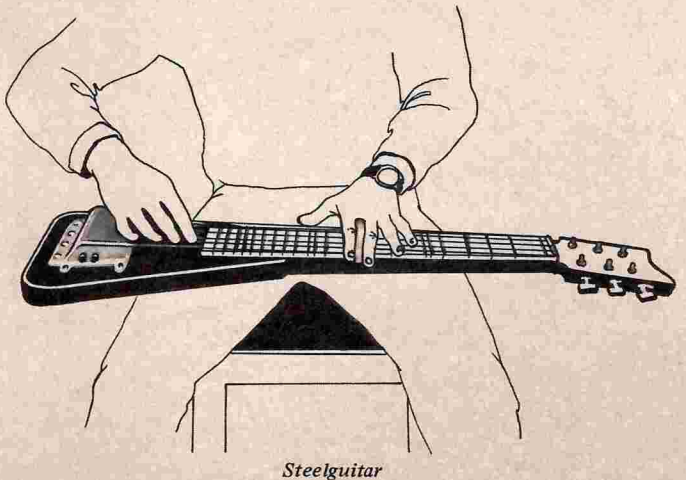
Die Sitar ist der Veena ähnlich und das gebräuchlichste Instrument in der nordindischen Musik. Hier in Europa hat sie vornehmlich durch die Pop-Musik (Beatles, Rolling Stones) Einzug gefunden. Die Sitar ist leichter zu spielen als die Veena; ihre Griffleisten sind beweglich, und sie wird mit einem Plektrum am Zeigefinger der rechten Hand gezupft. Sie hat meist sieben Saiten, plus einer Anzahl von Resonanzsaiten, die von Modell zu Modell verschieden sind. Wie bei der Veena, ist auch bei Sitar der Klangkörper ein Kürbis und der Hals aus Holz. Manche Sitars haben zwei Kürbisse als Resonatoren. Die bekanntesten Sitarspieler sind Ravi Shankar und Pramod Kumar.

Veena *(auch Vina genannt)*

Die Veena ist ein altes indisches Lauteninstrument. Es hat meist zwei Klangkörper, die aus getrockneten Kürbissen hergestellt worden sind. Sein Hals ist aus Holz und hat sieben Saiten. Der Spieler benutzt zwei Plektren an zwei Fingern der rechten Hand.

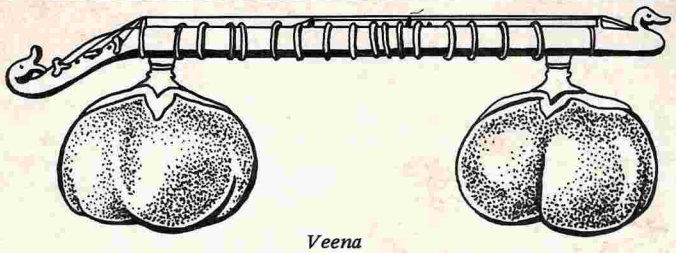
Hurdy-Gurdy

Als Hurdy-Gurdy bezeichnet man die Drehleier. Sie ist wohl das älteste Tasteninstrument überhaupt. Ihren Ursprung kann man etwa 1000 Jahre



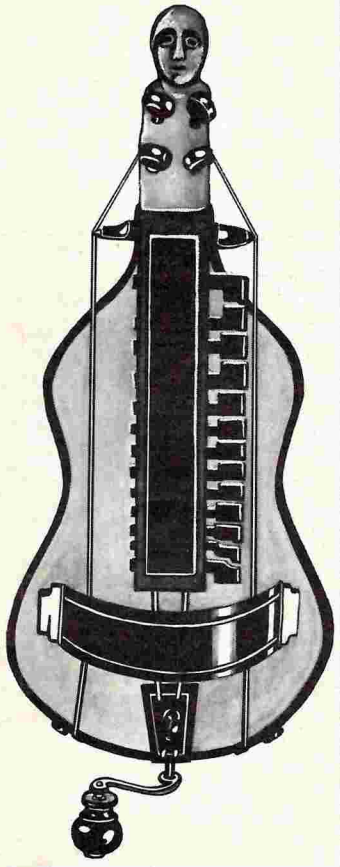
Steelguitar

Illustrationen: Monika Hahn



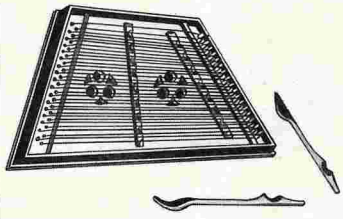
Veena

zurückverfolgen. Die Hurdy-Gurdy hat meist zwei Resonanzsaiten, die den Grundakkord angeben. Die Melodie spielt man mit einer Tastatur auf der dritten Saite. Das Instrument wurde früher häufig in der Kirchenmusik verwandt und war der Vorläufer der Orgel. Heute findet man die Hurdy-Gurdy noch in Ungarn, Rußland und Frankreich. Die Spielweise ist recht einfach. Mit der linken Hand dreht man ein Rad, das an den Darmsaiten leicht entlangschleift und dadurch einen singenden Ton erzeugt; mit der rechten Hand greift man auf der Tastatur, die durch einen ausgeklügelten Mechanismus die Saite kürzer oder länger macht und spielt so die Melodie.



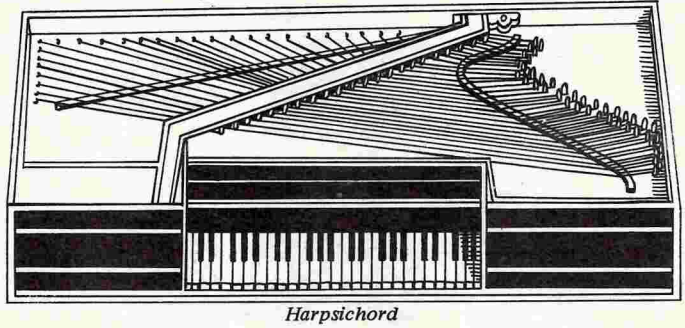
Dulcimer

Die Dulcimer ist ein altes Saiteninstrument, das von Österreich nach Amerika und von dort aus wieder nach Europa kam. Es gibt sie in Ausführungen von drei- bis zwölfsaitig. In Deutschland baut sie Jörg Coura, ein bekannter Gitarrenbauer im Westerwald. Die bekanntesten Spieler der Dulcimer sind Joni Mitchell, Simon Nicol und John Pearse.



Harpsichord

Harpsichord ist der angloamerikanische Begriff für Spinett. Die Spielweise dieses Instruments ähnelt der des Klaviers, nur werden hier die Saiten mit einem Federkiel angerissen.

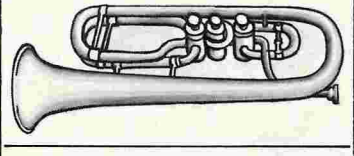


Harpsichord

Flügelhorn

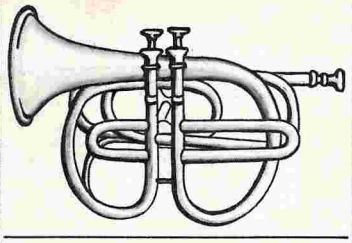
(auch Bügelhorn genannt)

Im Ursprung war das Flügelhorn ein Signalinstrument der Infanterie. Es hat drei Ventile (im Gegensatz zum Klappenhorn) und einen Tonumfang von zwei Oktaven. Die hohen Flügelhörner, meist in Blasorchestern benutzt, haben einen Umfang von f bis c'''; die Althörner einen Umfang von a bis g''.



Kornett

Das Kornett (ital. Cornetto, franz. Cornet) wird auch als Piston bezeichnet. Es ist ein trompetenartiges Instrument und wurde aus dem alten Posthorn entwickelt. Gedrungener gebaut als die Trompete, ist es das höchste und kleinste Blech-Blasinstrument. Im Jazz spielte und spielt es eine starke Rolle, doch darf es in Sinfonie-Orchestern seines „unedlen Klanges wegen" nicht gespielt werden.

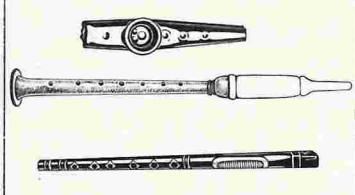


Kazoo

Eigentlich ist die Kazoo ein Kinder-Instrument, das den gleichen Effekt und Ton erzielt, wie beim Blasen auf einem Kamm. Dieses Instrument wird oft noch von alten Blues-Sängern und Straßenmusikanten benutzt.

Bag Pipe Chanter

Bag Pipe Chanter ist der Teil des Dudelsacks, auf dem man wie bei der Flöte greift. Man kann auch mit dem Mund direkt blasen. Bag Pipe Chanters werden hauptsächlich in Pakistan hergestellt. Das Schwingplättchen, das den Ton erzeugt, ähnelt dem der Oboe.

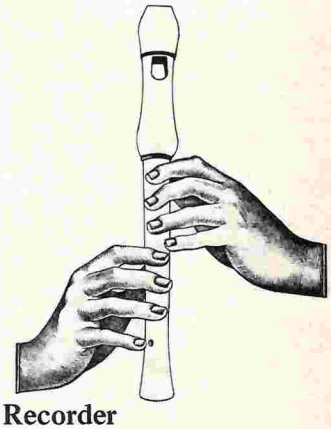


Von oben: Kazoo, Bagpipe Chanter und Tinwistle

Tinwhistle *(auch Pennywhistle genannt)*

Im Gegensatz zur Blockflöte ist die Tinwhistle aus Metall. Außerdem fehlt ihr das für die Blockflöte typische Loch für den linken Daumen an der Unterseite.

Tinwhistles sind sehr billig und sind am häufigsten in der irischen und schottischen Volksmusik zu finden.



Recorder

Recorder ist die englische Bezeichnung für eine ganz gewöhnliche Blockflöte.

Tabla

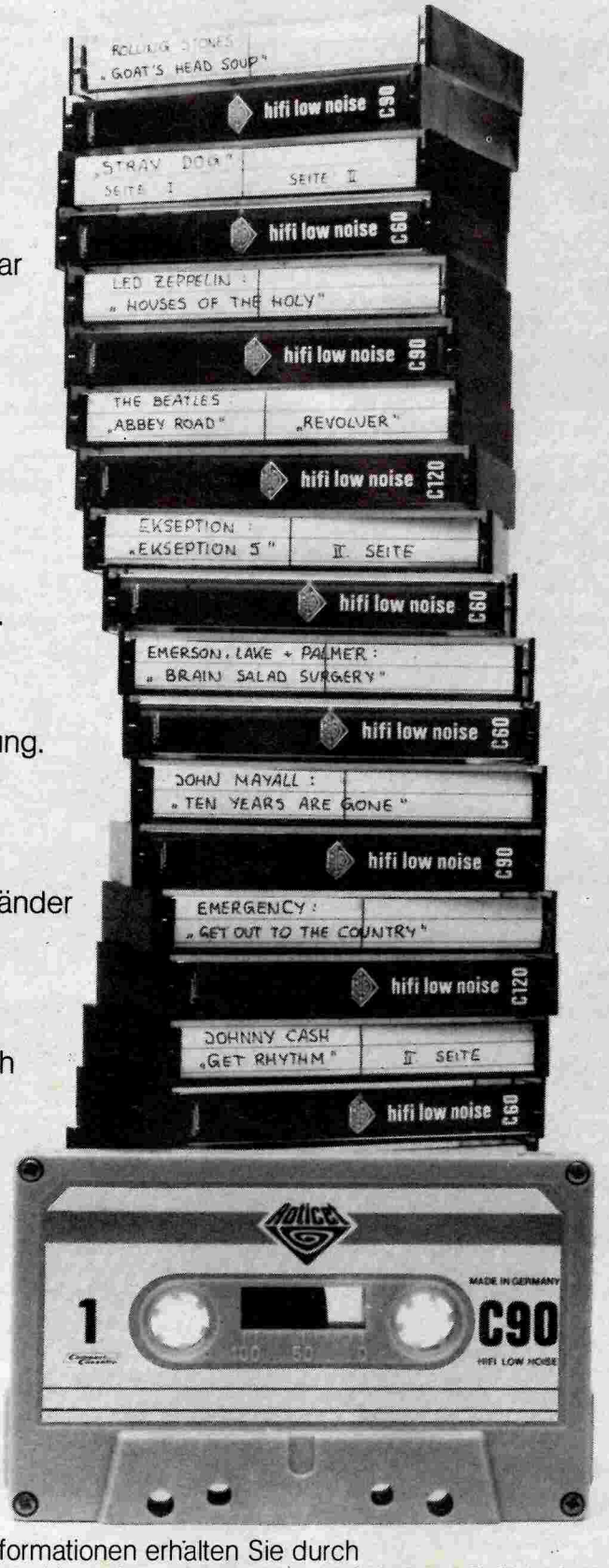
Als Tabla bezeichnet man in Nordindien ein – meist metallenes – Trommelpaar. Beide Trommeln sind mit Leder bespannt. Die kleinere ist die Tabla (für die rechte Hand), die größere, die Baßtrommel (für die linke Hand), heißt Bajan (auch Banga), und doch nennt man beide zusammen Tabla. Sie wird mit einem Hämmerchen gestimmt; ihr Tonumfang umfaßt eine Oktave.

Bongos

Bongos sind zwei, meist unterschiedlich große, kugelförmige Trommeln. Sie sind aneinander gebunden, und der Spieler hält sie zwischen den Beinen. Es gibt sie in den unterschiedlichsten Größen und damit auch in den verschiedensten Tonarten. Auf den Bongos, wie auch auf den Congas, kann man mit einer besonderen Technik des Finger- oder Handflächenspiels eine ungeheure Virtuosität entwickeln.

Der Grundstein für Ihr Tonarchiv

Compact Cassetten
von ROTICET!
HiFi – low noise.
Extrem rauscharm.
Maximal aussteuerbar
bis in die höchsten
Frequenzen.
Ein deutsches
Qualitätsband in
optimaler easy-run-
Konfektionierung.
Ob Koffergerät oder
HiFi-Recorder –
von Anfang an die
richtige Cassette.
Darauf kommt es an.
Ihr Tonarchiv
von ROTICET.
Die Alternative zur
Schallplattensammlung.
Heiße Hits, Klassik,
seltene Oldies –
gut aufgehoben.
Jahrelang.
Cassetten und Tonbänder
von ROTICET
erhalten Sie beim
Fachhandel.
Testen Sie selbst,
dann werden Sie sich
immer für ROTICET
entscheiden.



Roticet HIFI

Spitzentechnik, die man sich leisten kann

Receiver
Lautsprecher-Komponenten
Kopfhörer
Lautsprecher-Bausätze
Tonbänder
Compact Cassetten
Zubehör

Elektro-akustische u. magnetische Werte	Einheit	C 60	C 90	C 120
Arbeitspunkt	dB	– 0,8	– 0,8	– 1,0
Empfindlichkeit	dB	± 0	± 0	– 0,5
Frequenzgang 10k/333	dB	± 0	± 0	– 0,5
Höhenaussteuer-barkeit (U10 max.)	dB	– 1	– 1	– 2
Klirrfaktor (k3)	%	≤ 1,2	≤ 1,2	≤ 3,5
Vollaussteuerung	dB	≥ + 5	≥ + 4	≥ + 2
Ruhegeräusch	dB	≤ – 42	≤ – 42	≤ – 42
Ruhegeräusch-spannungsabstand	dB	≥ 47	≥ 46	≥ 44
Löschdämpfung (1000 Oe)	dB	≥ 70	≥ 70	≥ 70
Empfindlichkeitsabweichung				
a) innerhalb des Wickels	dB	± 0,5	± 0,5	± 0,5
b) von Band zu Band	dB	± 1,5	± 1,5	± 1,5
Koerzitivkraft	Oe	300	300	300

BELGIEN:
S. A. Beglec N. V., Brüssel
☎ 02 / 79 54 48

NIEDERLANDE:
N. V. Acoustical Handelmij.
Kortenhoef, ☎ 02150 / 61614

ÖSTERREICH:
Intersound, Wien, ☎ 0222 / 56 43 80
BEL-CLEER, Kufstein, ☎ 05372 / 28 31

SCHWEIZ:
Muve-Versand U. Mundwiler
Zürich, ☎ 01 / 700 262

Roticet

Ausführliche Informationen erhalten Sie durch
H. von Wichmann Kom.-Ges., 2 Hamburg 1, Chilehaus B, Tel. (040) 3 29 11, Telex 02 161 387 hvwhd

ARTIPLAN, Hamburg

Subjektiv/objektiv oder: Wer glaubt wird selig

Jetzt ist es also passiert, in der letzten SOUNDS-Nummer, für jedermann sichtbar: – eine Platte: – zwei Kritiken: – ziemlich gegensätzlich im Urteil. – Helmut Salzinger findet Dylans letzte CBS-LP DYLAN kurz gesagt Klasse. Hermann Haring findet dieselbe Platte kurz gesagt Scheiße, und zwar findet er sie dermaßen Scheiße, daß er allen Ernstes glaubte, was Helmut Salzinger darüber geschrieben habe, sei als Witz gemeint gewesen.

Überohr weiß: Es ist nicht als Witz gemeint gewesen. Und nun? – Wer von den beiden muß sich jetzt als der Blamierte vorkommen? – Hat sich da denn überhaupt einer blamiert? – Ist die Frage Klasse oder Scheiße überhaupt eine Alternative, so daß, wenn die Platte das eine ist, sie das andere nicht ist? – Und was sie ist, läßt sich das überhaupt feststellen?

Ein Gespenst geht um unter den Lesern von SOUNDS (es geht auch anderswo um), und dieses Gespenst heißt Objektivität.

Daß es für manche auch Subjektivität heißt, zeigt bereits, daß es sich hier um ein Gespenst handelt. Man sieht es, wie aus vielen Leserbriefen hervorgeht, besonders in den Plattenkritiken, sein Wesen treiben, mal als Objektivität verkleidet, mal als Subjektivität kostümiert, immer aber als Gespenst angezogen, so daß keiner so richtig sagen kann, wer oder was denn da eigentlich mit den Knochen klappert.

Wenn du irgendwas, sagen wir eine Platte oder ein Buch, Scheiße findest und irgendein oberschlauer Typ kommt an und erzählt dir: Na ja, du findest es Scheiße, aber das ist nur dein subjektiver Standpunkt, weil, objektiv ist es Klasse – dann sagst du doch, du fändest es aber Scheiße und objektiv wäre es dir schnurzegal. – Und wenn du irgendwas Klasse findest und einer, sagen wir ein Kritiker, kommt an und erzählt dir, objektiv betrachtet wäre das aber Scheiße, was machst du dann? – Dann sagst du doch: Dieser arme Irre, der Typ hat ja keine Ahnung.

So läuft das doch meistens, weil wir alle dazu neigen, für wahr und richtig (und objektiv) immer nur das zu halten, was wir selber finden. Und wenn einer was anderes findet, dann nennen wir das subjektiv (was nur eine höfliche Umschreibung dafür ist, daß wir, was er sagt, für falsch und unwahr, ihn aber für einen Schwachkopf halten).

Jede Zeitung, also auch SOUNDS, hat unter ihren Lesern solche, die von ihrer Zeitung erwarten, daß sie ihnen ihre eigene Meinung, die sie sich schon vorher gebildet haben, bestätigt. Und wenn sie das nicht tut, dann kaufen sie sie nicht mehr. Dann gibt es auch noch Leser, die aus ihrer Zeitung zu erfahren versuchen, welche Meinung sie selbst denn eigentlich haben. Diese glauben alles, jene nur das, was ihnen in den Kram paßt.

Und dann gibt es noch die Leser, die glauben, gar nichts zu glauben, und erwarten lediglich – Nummer zwei – „Informationen". Von einer Plattenkritik zum Beispiel erwarten sie, daß sie über die Platte „informiert". Sie wollen harte Fakten, wer spielt, was gespielt wird und wie und warum so und nicht anders, wobei sie davon überzeugt sind, daß auch die Aussagen über das Wie und Warum es mit Faktischem zu tun haben und die Aufgabe des Kritikers darin besteht herauszufinden, was die damit zu tun haben.– und dann schreiben sie einen Brief an SOUNDS, um sich über Jogi zu beschweren.

Jogi hat nämlich bei Überohr bewegte Klage geführt, die Leser, na, jedenfalls viele Leser, hätten was gegen seine Plattenkritiken.

Jogi ist ehrlich bekümmert. Wenn er eine Platte schön findet, dann will er alle Welt auf diese Platte antörnen, und wenn er darüber eine Kritik zu schreiben hat, dann schreibt er vielleicht, wie das gewesen ist, als er von dieser Platte angetörnt wurde. Und wenn er auf eine Platte überhaupt nicht kann, dann ist es schon schlimm genug, daß er auf die nicht kann, und die Gründe sind ihm wurscht. Und schließlich kann es ja auch am Wetter liegen, und morgen ist sowieso alles ganz anders, und überhaupt sollte man doch diese Plattenchose nicht so fürch - ter - lich ernst nehmen, weil sie doch gemacht sind, um Spaß zu haben, und das findet Überohr eigentlich auch. Nur Jogis Leser finden, was einer findet, wäre subjektiv, und sie wollen gar nicht wissen, wie Jogi eine Platte findet. Sie wollen wissen, wie sie *ist*.

Tscha, und da fängt denn das Gespenst wieder an, mit den Knochen zu klappern.

Weil: Wer glaubt, daß eine Sache, also zum Beispiel eine Platte, irgendwie *ist*, ein für alle Mal *ist*, wie sie ist, unabänderlich, eindeutig, für jedermann – und das ist es, was die *objektiv* nennen –, wer das glaubt, der kann genauso gut auch an Gespenster glauben, auch wenn gerade das das Letzte ist, was er tun würde.

Denn nichts *ist*, wie es ist, weil nichts *ist*, außer einer sieht es, und der sieht es anders als ein anderer es sieht, meist jedenfalls, und *was* er sieht, das *ist* wie *er* es sieht, wie der *Andere* es sieht, wie der *Dritte*, *Vierte*, *Fünfte* es sieht: es kommt eben ganz darauf an, wie wann wo mit wem und wie oft einer es sieht, und objektiv *ist* höchstens all das zusammen. Nicht aber ist *objektiv*, wenn einer aufzählt, was er auf dieser Platte alles hört, und es mit anderem vergleicht, was er sonstwo mal gehört hat, und es hat ihm gefallen (das aber sagt er nicht; er sagt, es *war* Klasse) und dies hier gefällt ihm nicht (was er auch nicht sagt, sondern: es *ist* Scheiße), weil es nämlich, gemessen an dem anderen, aus dem und dem und dem Grunde Scheiße *ist* und es dann alles noch einmal in Beziehung setzt zu allem und abwägt und ausmißt und abschmeckt und ausspuckt und alles noch einmal bedenkt, eine Nacht darüber schläft, seinen besten Freund fragt, und schließlich nach wochenlangen inneren Prüfungen alles addiert und so zu einem Ergebnis kommt; wenn er das so macht, dann ist das Ergebnis keineswegs objektiv, sondern – bestenfalls – Selbsttäuschung. Aber das glaubt er dir nun nicht mehr.

Dennoch: Kein Objekt existiert für sich und von sich allein, unabhängig von mir Subjekt, und wenn ich mich mal ausknipse, dann ist es auch weg, das Objekt. Jedes Ding existiert nur in Relation zu anderen Dingen, und in jeder neuen Relation existiert es anders, so daß es kein Ding gibt, das mit sich selbst identisch bleibt, sobald die Relation sich ändert, und nichts bleibt, außer einem System von ständig sich verändernden Relationen, deren auch keine objektiv ist und wahr (weil es in der Welt der Dinge keine Demokratie gibt und wahr nicht ist, was die Mehrheit dafür hält), sondern sich auf andere bezieht, die sich auf andere beziehen, und *objektiv* ist höchstens dieses ganze System, in dem wir uns alle samt allem, was uns umgibt oder zu umgeben scheint, befinden, aber auch da bin ich nicht ganz so sicher, weil auch dieses System wahrscheinlich nicht *ist*, sondern sich *bezieht* auf soundsoviele andere, und dies System von Beziehungen sich auf weitere Systeme von Beziehungen bezieht und so geht es immer weiter, und irgendwann ist *objektiv* schnurz.

Was ich meine: Die Vorstellung, daß es objektive Urteile gebe, die frei von der Subjektivität des Urteilenden sind, ist im Grunde bloß eine zeitgemäße Abwandlung des Glaubens an den lieben Gott. Dagegen ist auch gar nichts zu sagen. Nur sollte er daraus nicht Forderungen oder Erwartungen ableiten, die Jogi, weil er nicht der liebe Gott ist, *nicht* erfüllen *kann*.

BÜCHER

F. K. Waechter/Bernd Eilert: Die Kronenklauer

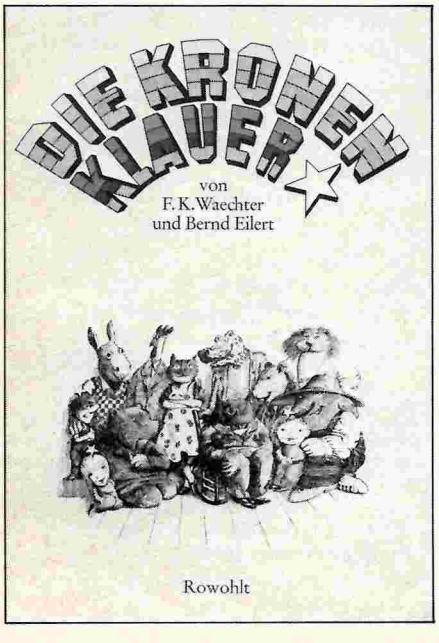
Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg 1972; 192 S., 16,80 DM.

Dieser Hinweis gilt einem Buch, das vorgibt, ein Kinderbuch zu sein. Es ist aber ein Buch für Kinder, solche, die es bleiben, solche, die es werden wollen, nämlich eins der wenigen wirklich angetörnten Bücher, die ich kenne.

Es hat ganz viele Eingänge und Ausgänge. Aber raus oder rein, sie führen alle auf die andere Seite. Das ist da, wo die Wirklichkeit so ist, wie man sie braucht. Für Kinder ist das nur ein Schritt. Wenn aber das, was landläufig Erziehung heißt, darauf abzielt, ihnen im Interesse des sogenannten Realitätsprinzips die Fähigkeit, diesen Schritt zu tun, zu nehmen und sie zu zwingen, sich dem Bestehenden anzupassen, so werden sie durch dieses Buch ermuntert, sich ihrer ursprünglichen Fähigkeit nur ja weiter zu bedienen, den Schritt zu tun und sich den pädagogischen Dressurakten zu entziehen: „Emil kennt ein Engelchen / das streichelt oft sein Stengelchen."

Das Buch „Die Kronenklauer" von Friedrich Karl Waechter und Bernd Eilert ist eine systematische Anstiftung zum Ungehorsam und gehört somit eigentlich auf den Index der „jugendgefährdenden Schriften", die ja erfahrungsgemäß weniger die Jugend gefährden als vielmehr das schlechte Bestehende, dessen weiterer Bestand von der Abrichtung eines disziplinierten Nachwuchses abhängig ist.

Drei Kinder geraten spielenderweise an einige Haselnußsträucher und wollen sich ein paar Nüsse pflücken. Doch die Sträucher gehören schon jemandem. Sie gehören dem König. Der kommt vorbei und läßt die Diebe abführen. Der König ist ein Schwein, ein fettes Schwein mit einer Krone auf dem Kopf. Seine Bullen aber sind Hunde, wüste uniformierte Viecher, die aussehen wie SA-Männer mit Hundeköpfen. Die Kinder werden im Schloß eingesperrt, wo sie nach allen Regeln der pädagogischen Kunst zu treuen Untertanen des Königs erzogen werden sollen. Natürlich wollen sie raus. Aber zugleich wollen sie auch das tyrannische Regime des Schweins stürzen. Wie sie das machen? – Ganz einfach: Sie klauen ihm die Krone. Neuer König wird ein Intellektueller, Dr. Loy, die weise Eule. Leider jedoch zeigt sich wieder einmal, daß Geist und Macht sich schlecht vertragen, und so müssen die Kinder die Krone noch einmal klauen. Und weil sich die Sache mit dem König offensichtlich nicht bewährt hat, machen sie aus der einen großen Krone viele kleine, und jedes Tier im ganzen Land bekommt nun sein eigenes Krönchen.



Nun ist allerdings unschwer vorauszusehen, daß damit die Schwierigkeiten überhaupt erst anfangen werden, weshalb die Geschichte, und weil der Schluß so schön ist, an dieser Stelle aufhört.

Wie gesagt, es handelt sich um ein Buch für Kinder, was bedeutet, daß es die Fähigkeit und die Bereitschaft zum Spielen, zum Mitspielen, voraussetzt. Mittels vieler Geschichten in der Geschichte, mittels Träumen, Zeichnungen, Reimen, Ausschneidebögen zeigen die Autoren, wie das zu machen ist.

Jedenfalls gehören „Die Kronenklauer" zu den gelungenen Versuchen, das Leben spaßiger zu machen.

Helmut Salzinger

Myra Friedman Buried Alive

The Biography Of Janis Joplin William Morrow & Comp., N. Y., 1973, 331 Seiten, $ 7,95

Biographien sind immer ein zweischneidiges Schwert, entweder sie geraten, laut Kritiker und Fans, zu persönlich oder zu unpersönlich. Insofern ist Myra Friedmans Buch sehr gelungen, denn es bietet genügend neue Facts über das kurze Leben der Sängerin Joplin, scheut aber auch keine persönlichen Kommentare über sie, ihre Freunde und über sich selbst. Die Autorin arbeitete bis zu Janis Tod bei Manager Albert Grossman und war eng mit Janis befreundet. Ungewöhnlich ist auch, daß dieses Buch bereits zu Lebzeiten von Janis geplant war und von ihr ausdrücklich gewünscht wurde.

Janis Joplin

Foto: Elliott Landy

Durch den plötzlichen Tod am 4. Oktober 1970 wurde das Buchprojekt schneller verwirklicht, als Myra Friedman sich das vorgestellt hatte, und zu einer echten, sensationellen Star-Geschichte, in der kein Klischee fehlt. Diese Klischees nun versucht Friedman durch persönliche Eindrücke zu modellieren, Mythen abzubauen und mit sensibler aber trotzdem schockierender Offenheit Janis' Leben aufzurollen. Die langsame aber unaufhaltsame selbstzerstörerische Eskalation eines Stars, der allmählich nach seinem von Presse und Fans gemachten Image zu leben beginnt, und es nicht erfüllen kann. In jedem Satz spürt man die Bewunderung, Faszination und Liebe Myra Friedmans, die sie der unglücklichen Janis Joplin entgegenbrachte und ihr damit ebensowenig wie andere helfen konnte.

Und so gerät das Buch zugleich zu einer autobiographischen Studie und einem Spiegel der Rockära von 62–70, dem Aufbruch und Optimismus der Jugendlichen, der Rockmusik-Bewegung an der Westküste der USA. Wie alles aus Relation und Form gerät und über Monterey und Woodstock allmählich entgleitet, eine Reportage über das Schicksal eines Idols und seiner zahlreichen anonymen Fans, die sich durch ein ständiges Leben am Abgrund selbst zerstörten.

Ingeborg Schober

Frank Laufenberg Facts & Platten

Eine Hörfunk-Serie im Pop-Shop/SWF III, Voggenreiter Verlag, Bonn-Bad Godesberg, 224 Seiten, DM 12,80

Im Journalismus ist es heute gang und gäbe, daß freie Mitarbeiter ihre Texte mehrfach verkaufen, an verschiedene Zeitungen, Rundfunkanstalten und sonstige interessierte Institutionen. Dies ist angesichts der miesen Honorare, die die meisten dieser Käufer bezahlen, verständlich und jenen sowie den Lesern, solange es sich z. B. um regional vertriebene Zeitungen handelt, deren Leserkreise sich

nicht überschneiden, vielleicht gleichgültig.

Eine Variante dieser mehrfachen Veröffentlichungen, die besonders die sogenannten „Großkritiker des Theaters" pflegen (vgl. z. B. Joachim Kaisers „Theatertagebuch"), besteht darin, gesammelte Zeitungsmanuskripte in Buchform zu packen und sie auf diese Weise noch einmal – und dazu noch in weniger vergänglicher Aufmachung – zu verkaufen. Genau das hat jetzt auch Frank Laufenberg, vom „Musik Express" im letzten Jahr als „Deutschlands beliebtester Diskjockey" auf den Thron gehoben, versucht, indem er Manuskripte seiner im Pop-Shop (Südwestfunk III) gesendeten Hörfunkserie „Facts & Platten" zu einem Buch mit gleichem Titel zusammengestellt hat.

Mehr als zusammengestellt hat er leider nicht. Fast könnte man meinen, er hätte die Texte nicht einmal mehr durchgelesen, bevor sie gesetzt wurden. Denn in ihnen – und das ist das erste, jedoch beileibe nicht größte Ärgernis dieses Buchs – wimmelt es nur so von Rechtschreibe-, Flüchtigkeits- und Druckfehlern. Diese machen auch vor Eigen- und Gruppennamen nicht halt, sondern werden gerade hier oft mit Hartnäckigkeit wiederholt. Sandy Denny heißt meistens Deeny (und ist im Register sogar mit beiden Namen aufgeführt!), bei „Manassas" fehlt immer das letzte ‚s', Humple Pie statt Humble Pie, „Liege and Life" (haha!) statt „Lieg and Lief", aber auch ‚lable' statt ‚label', usw. usf. Falls es also wünschenswert wäre, daß Laufenberg noch weitere Bücher über Popmusik schreibt, was jedoch auf gar keinen Fall so ist, würde man ihm zunächst einmal anraten, einen Lektor anzuheuern.

Doch lassen wir philologische Beckmesserei. Einigermaßen fundierte Englischkenntnisse sind offenbar keine Bedingung für den Erfolg eines Diskjockeys. Ärgerlicher als diese Fehler sind Laufenbergs Auswahlkriterien bzw. die Tatsache, daß diese nirgends erörtert oder gerechtfertigt werden. Stattdessen beschränkt er sich auf 34, schön in alphabetischer Reihenfolge geordnete Aufsätzchen (= Sendungen) über 34 Interpreten bzw. Gruppen. Diese werden, voneinander isoliert, aneinandergereiht, wobei jedoch manchmal (man höre und staune!) auf Parallelen in der Entwicklung oder Vorgeschichte einiger Gruppen (z.B. Colosseum – Jack Bruce oder Blues Project – B, S & T) hingewiesen wird. Ansonsten wird das Buch mit zahlreichen, x-mal durch die Presse gejagten, Starfotos aufgefüllt.

Zunächst könnte man annehmen, ein Auswahlkriterium sei die an Plattenverkäufen oder Polls abgelesene Popularität bestimmter Gruppen gewesen. Doch nicht einmal das stimmt. Gewiß, die Beatles und Stones wurden nicht vergessen. Doch außer den Who glänzen sowohl die laut Melody-Maker-Poll fünf beliebtesten Gruppen des letzten Jahres – nämlich Yes, Pink Floyd, E, L & P, Roxy Music und Focus – als auch sämtliche deutschen Bands durch Abwesenheit.

Was Laufenberg schließlich an Fakten bringt, erschöpft sich in Oberflächlichkeiten. Daß Deep Purple am 12. 8. 71 „Fireball" herausbrachten oder die Beatles am 26. 6. 65 in der Hamburger Ernst-Merck-Halle gastierten, daß Gitarrist X solange bei Gruppe Y spielte, jene Single sich besser als jene LP verkaufte – das sind so typische „Informationen", die dieses mit unwesentlichen Daten überhäufte Buch neben wenigen unbegründeten und oft dummen Wertungen zu bieten hat.

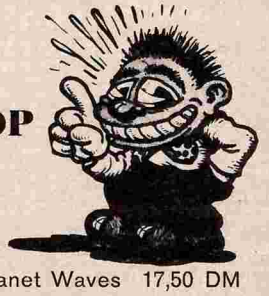
Und dann ist da noch der (stolze, ja unverschämte) Preis: DM 12,80 für 224 Seiten. Aber dafür hat man bestes Papier verwendet und in besonders großen Buchstaben gedruckt. Eine Anschaffung fürs Leben also. Für alternde, weitsichtige Rock-Opas.

Frank Laufenbergs Buch hat alles, um ein Ladenhüter zu werden. Zumal jetzt, da man die wichtigen Informationen in knapperer und doch vollständiger Form im Rock-Lexikon von Schmidt-Joos und Graves nachschlagen kann. Statt nackte Zahlen zu recherchieren, hätte sich Laufenberg besser ein paar eigene Gedanken machen sollen; z. B. über die Macht der Konzerne im Popgeschäft, über die finanzstarken Drahtzieher, die dahinter stecken, über Promotion und Werbung, oder gar über die Funktion der Popmusik-Verwalter, zu denen Laufenberg ja schließlich auch gehört.

Ganz unverständlich ist es mir, daß der Bad Godesberger Voggenreiter Verlag dem Schaumschläger aus Baden-Baden aufgesessen ist. War es doch dieser Verlag, der es schon Mitte der 60er Jahre gewagt hat, Platten und Noten von Schobert & Black oder Reinhard Mey zu publizieren – Interpreten, die damals kaum bekannt, aber dafür wesentlich origineller als heute waren. Hat man hier so sehr den Kurs gewechselt, daß man jetzt ein so katastrophal schlechtes Buch nur deswegen veröffentlicht, weil auf dem Einband der Name des ‚beliebtesten deutschen Diskjockeys' steht? Es ist zu befürchten, daß diese Rechnung, eben weil Frank Laufenberg vorne draufsteht, aufgeht, und der Verlag so seinen guten, langsam und in jahrelanger Kleinarbeit erarbeiteten Ruf mit einem Schlag ruiniert. Laufenberg selbst hat das allemal schon getan. Jetzt sehen wir schwarz auf weiß, wie dürftig seine Sendungen sind. Im Pop-Shop laufen diese übrigens weiter.

Das Fazit könnte fast so lauten: Bitte, bitte, lieber Rolf-Ulrich Kaiser, schreib wieder Bücher über Pop-Musik. Alles ist vergeben und vergessen!

Andreas Roßmann



FLASH-SHOP
3104 Unterlüß
Postfach 42

LANGSPIEL-, PLATTEN

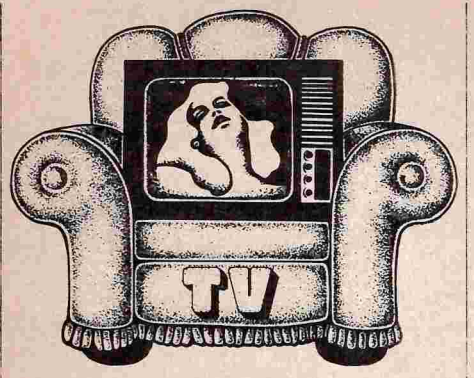
BOB DYLAN – Planet Waves 17,50 DM
LEO KOTTKE
My Feet Are Smiling 16,90 DM
PETER BANKS
The Two Sides of Peter Banks 16,90 DM
GRACE SLICK – Manhole 16,90 DM
TEMPEST – Living In Fear 16,90 DM
JIMI HENDRIX – Loose Ends 16,90 DM
HOT TUNA
Phosphorescent Rat 16,90 DM

Virgin Virgin
STEVE MILLER/LOL COXHILL
TANGERINE DREAM
neue LP 16,50 DM
HATFIELD AND THE NORTH 16,90 DM
Henry Cow 15,90 DM
Link Wray
Beans and Fatback 15,90 DM
Mike Oldfield – Tubular Bells 15,90 DM
Kevin Coyne – Doppelalbum 18,90 DM
GONG – I. u. II. jeweils 15,90 DM
Tony Conrad & Faust 14,80 DM
Faust – Vol. IV 15,90 DM

LP's zu Sonderpreisen
JACK BRUCE
Songs for a tailor 12,90 DM
RAVI SHANKAR
In San Francisco 14,50 DM
RAVI SHANKAR – Live 14,50 DM
KANTNER/SLICK – Sunfighter 13,90 DM
COMMANDER CODY – Hot Licks
u. Lost in the Ozone, jeweils 14,50 DM
CAPTAIN BEEFHEART
Safe As Milk 13,50 DM
TRAFFIC
Welcome to the Canteen 12,90 DM
STONE THE CROWS – STC 12,90 DM
STONE THE CROWS
Teenage Licks 12,90 DM
DOORS – Other Voices 13,50 DM
AMBOY DUKES
Marriage on the Rocks 12,90 DM
Journey to the Center 12,90 DM
VELVET UNDERGROUND
White Light ... 13,50 DM
CREAM – Disraeli Gears 12,90 DM
Country Joe & Fish – C. J. Fish 14,50 DM
Here We Go ... 14,50 DM
Toegther 14,50 DM
Rory Gallagher – Live 12,90 DM

Song- und Rockbücher
DOORS – Complete Works 24,– DM
GRATEFUL DEAD – Songbook 28,– DM
BOB DYLAN
Writings and Drawings 27,– DM
PHOTOGRAPHY OF ROCK
Fotoband mit den besten
Rockfotos amerik. Fotografen 18,– DM
The Age of Rock – Band I
u. II zusammen 18,– DM
BLOOD, SWEAT & TEARS
Songbook 24,– DM
Crosby, Stills, Nash and Young
Songbook 24,– DM

Versand per Nachnahme plus Kosten oder Vorkasse. (1,50 DM Porto) Bestellung unter 10,– DM nur gegen Vorkasse.
Konten: Volksbank Celle, Nr. 3 478
Postscheckk. S. Kluge, Nr. 3955 69 Hannover
Umfangreiche Angebotslisten auf Wunsch.
FLASH-SHOP, S. Kluge, 3104 Unterlüß, Postfach 42



Beunruhigung: Buñuel-Reihen auf den TV-Schirmen

Einmal mehr und immer noch und immer weiter findet der wichtige Film bei uns nicht im Kino statt, sondern auf den Fernsehschirmen. Und wenn es dabei so friedvoll bedeutend zugeht, merkt kein Zuschauer, daß im Hintergrund die Wogen der Empörung auf allen beteiligten Seiten nach Kräften überkochen. Was allerdings bisher auf Seiten der Filmbranche keinen besseren Einfall zur Folge gehabt hat, als die Fernsehanstalten insgesamt nach besten Kräften unter Druck zu setzen. Leider ist man offenbar noch längst nicht so erfahren, um feststellen zu können, daß der inzwischen zum Liliputaner heruntergekommene Filmapparat bei uns gegen den TV-Riesen mit – nur als ärgerlicher und verärgernder Mückenstich denkbarer – roher Gewalt eben nur das Gegenteil vom Geplanten erreicht. Die schlechten Taktierer werden eben nie und nirgendwo alle. Auch hier nicht.

Aber wie auch immer: Auf den Bildschirmen kann man augenblicklich (und noch längere Zeit) eine ziemlich umfassende Information über den vielleicht größten Beunruhiger der Filmgeschichte sammeln, um sie in seinem Hinterkopf zu verstauen. Die zentrale Filmredaktion unserer Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten – für das Erste TV-Programm bei uns – in Frankfurt reicht nach, was sie bisher vom Jesuitenzögling und strammen Kirchengegner Buñuel („Gott sei dank bin ich Atheist") noch nicht ausgestrahlt hat: Diverses aus Buñuels mexikanischer „Kiste". Nach dem stinkbomben-gestörten Krach um Buñuels wütende Attacke auf Kirche und Bourgeoisie in „L'age d'or" von 1930, mit dem der Regisseur Buñuel dem Surrealismus auch im Film zum Durchbruch verholfen hatte (über „Ein andalusischer Hund" hatte man sich zwei Jahre vorher noch leicht mokiert amüsiert), ging er ins Mexiko der Analphabeten. Wo er eine ganz andere, ganz eigene Sprache entwickeln mußte für Leute, denen es ziemlich egal sein konnte, wie sehr der Regisseur den bürgerlichen Verwaltungsapparat Gottes haßte. Sie unterhielten sich besser bei Melodramatik. Und das machte ihnen Buñuel dann auch – schnell und für wenig Geld. Wie die Drehbedingungen in Mexiko eben waren. Daß seine Persönlichkeit aber doch unübersehbar bleibt, verwundert kaum.

Das Westdeutsche Fernsehen in Köln sendet – wie zur Ergänzung – die berühmteren, filmgeschichtlich wichtigeren mexikanischen Filme von Luis Buñuel, der nächstes Jahr 75 wird und inzwischen alt, taperig und fast taub ist. Aber er ist noch immer so aggressiv und unnachgiebig bei der Attackierung seiner ältesten Feinde – Kirche und bürgerliche Gesellschaft – wie in jungen Jahren. Sein noch gar nicht lange fertig gestellter 31. Spielfilm „Der diskrete Charme der Bourgeoisie" hat das mit aller Brillanz und bestechender Treffsicherheit bewiesen.

Deshalb: Wer mehr vom intelligent-boshaften Angreifer bürgerlicher und kirchlicher Verlogen- und Verbogenheit in der Filmgeschichte erfahren möchte, der muß eben wieder einmal die Mattscheibe nutzen. Solange es keine zentrale Kinemathek in der BRD gibt, sind diese „Ersatz"-Dienste des Fernsehens gar nicht hoch genug einzuschätzen.

Klaus U. Reinke

„Die Jagd auf Dillinger" – ein Horror-Trip durch die Eingeweide eines kranken Giganten

John Milius
Jagd auf Dillinger
Gene Martin
Horror-Express
Die drei Musketiere
Richard Lester

1967 drehte Sam Peckinpah seinen „dreckigen" Spätwestern „Wild Bunch", eine infernalische Startschießerei, die den Gewalttätigkeitstrip des amerikanischen Actionkinos einleitete. Seitdem verzichtet kaum noch ein Regisseur des Genrekinos auf die schicken Zeitlupenblutbäder, die seit Yates „Bullitt" immer längeren und wüsteren Highway-Materialschlachten und krude überdehnte Sadismen. Eine wahre Flut von Gewalt und Blut, gegen die selbst Cinecittas Spaghettiwestern und die Karate-Ballette der Gebrüder Shaw wie harmlos-betuliches Familienkino wirken. Hollywoods Sado-Western, Polizeielogen (siehe SOUNDS 1/74), Black Movies und in vage Kapitalismuskritik verpackte Horrorstreifen lassen Amerika als einen Kranken erscheinen, der wie ein perverser Narziß mit lustvollem Schauer ständig seinen mit Geschwüren übersäten Leib im Spiegel betrachtet. „Amerika ist nun einmal das gewalttätigste Land der Welt", lautet die lapidare und undifferenzierte Antwort der cinematografischen Blutsäufer auf die Frage nach dem Sinn der immer opulenteren Massaker.

Die jüngste und bislang krudeste Tour de Force ist John Milius' „Jagd auf Dillinger". Ein Film wie eine einzige riesige Schußwunde!

Ich sah „Dillinger" im Oktober '73 eines Nachts in einem unsäglichen Kino auf New Yorks unsäglicher 42ter Straße: gleißendes, flackerndes Neonlicht, viel Polizei, Penner, Alkoholiker, Dealer, Freaks, heruntergekommene Vietnam-Veteranen und angetörnte Schwarze.

Das Kino – ein Trauma: indirektes Licht, uniformierte Wachen mit Schrotflinten, Dreck, Erbrochenes – und auf der Leinwand „Dillinger". Ein Horrortrip durch die Eingeweide eines kranken Giganten.

Vor einigen Tagen habe ich nun „Jagd

auf Dillinger" wiedergesehen. Doch eigentlich gab es da weder etwas zu sehen, noch etwas zu hören. Auf einer deutschen Leinwand und in dieser absurden Synchronfassung ist „Dillinger" ein entsetzlich unsensibles, uneuropäisches Monstrum. Ein Blutsturz zwischen Penn und Peckinpah. Ein Film, in dem man sich ekelt oder gähnt. Auf der 42ten Straße saß vor mir wenigstens noch ein besoffener Schwarzer, der immer, wenn es einen Weißen erwischte, fröhlich klatschte . „Dillinger" ist ein Fall für Sozialfürsorger, nicht für Cineasten!

Horrorfilme von erzählerischer Kraft und formaler Qualität sind selten geworden, seit Polanskis „Tanz der Vampire" die transsylvanischen Blutbeißer dem allgemeinen Gelächter preisgab. Aber auch mit dem Rest der gotisch-viktorianischen Brut, den Werwölfen, Zombies, Wiedertäufern und tappsigen Homunculi ist nicht mehr viel los.

Gene Martins in Spanien mit den Stars der Londoner Hammer-Produktion Peter Cushing und Christopher Lee gedrehter „Horror-Express" bildet da endlich eine wohltuende Ausnahme. Denn Martin koppelte einen konventionellen Horrorplot mit cineastischen Zitaten.

Da findet ein britischer Wissenschaftler (Christopher Lee) in der mandschurischen Einöde ein prähistorisches Fossil, einen Hominiden, schleppt seinen grausigen Fund nach Shanghai und verlädt ihn dort in den gleichnamigen Expreß. Und nun, im illuster besetzten Luxusexpreß von 1908 kann sich der Horror hübsch entwickeln: Der tiefgefrorene Neandertaler ist nämlich von einer außergalaktischen Energie besetzt, die nach und nach die Passagiere killt, indem sie ihnen das Wissen mit rotglühenden Augen aus den Hirnen brennt. Am Schluß schlüpft das leibhaftige Böse gar in den Körper eines fanatischen russischen Popen . . .

„Horror-Expreß" erzählt zügig und frech eine völlig irre, obskure Geschichte, die von Gene Martin (unter dem Namen Eugenio Martin drehte er Italowestern) zu dem mit köstlichen Apercus angereichert wurde. Denn der Film wirkt in langen Passagen wie eine Banal-Ausgabe des unter Cineasten hochgeschätzten „Shanghai Expreß" von Josef von Sternberg.

Richard Lester, dem legendären Regisseur der Beatles-Filme „A Hard Days Night" und „Help" und der wütenden Antikriegs-Groteske „Wie ich den Krieg gewann", war es als erstem gelungen, die Technik des angelsächsischen TV-Commercials auf den Spielfilm zu übertragen.

Das waren verspielte, intelligente Feuerwerke voller absurder Spots, Gimmick und Crack-Jokes.

Doch nach den totalen kommerziellen Mißerfolgen „Petulia" und „Danach" wandte Lester sich wieder der Fernseh-Werbung zu. Wäre er doch bei Dosensuppen und Hundefutter geblieben, statt sich seinen guten Ruf mit diesen „Musketieren" vollends zu versauen.

Die fatalen Pannen beginnen bereits bei der Besetzung:

Spike Milligan, einer der brillantesten britischen Wortartisten als tumber geiler Greis, ausgerechnet Charlton Heston tattert den intriganten Richelieu (wie gut wäre Christopher Lee in dieser Rolle – aber der muß ja einen einäugigen Widerling mimen) und dann noch das dünne Blondchen Faye Dunnaway als „pralle" Madame de Winter . . .

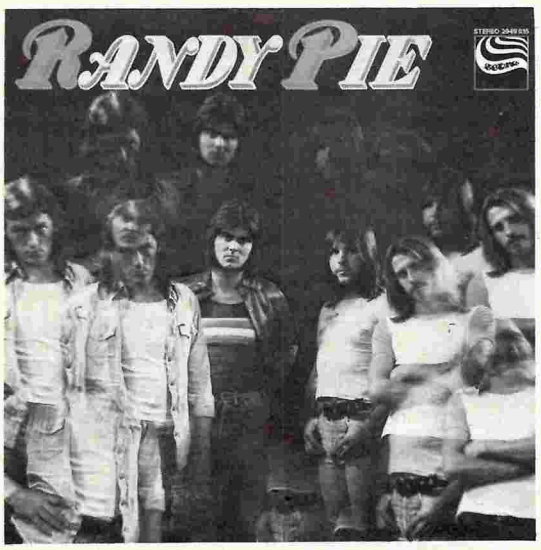
Lester verhunzt selbst so gute Schauspieler wie J.P. Cassel, Oliver Reed und Frank Finlay zu krachenden Chargen. Auch von der lässigen Eleganz des Degen- und Mantel-Genres bleibt nichts außer protzigen Dekors und Garderoben. Da ähneln Degenduelle wüsten Bauernschlägereien und wenn's mal komisch wird, liegt's wohl daran, daß die Statisten trotz Lesters Ermahnungen im Hintergrund miteinander geblödelt haben.

Halten wir uns, wenn es um Dumas-Verfilmungen geht, lieber an Alan Dwans 1939er Musketiere oder George Sidneys wunderschönen Film von 1948 mit dem unvergleichlichen Gene Kelly als D'Artagnan.

Eine Fortsetzung der Lester-Pleite ist bereits in Arbeit.

Burkhard Bütow

● **RANDY PIE IST JETZT ZU HABEN**
● **BOCK-MUSIK AUF EINER HEISSEN LP**



ZEBRA 2949 015

● **AUSSCHNITTE AUS EINER PRESSENOTIZ:**

„Ob Randy Pie live oder auf Platte erlebt wird, wird, es ist mit Sicherheit die faszinierendste Musik, die seit langem in Deutschland gemacht wurde . . ."

„. . . Titel wie „Autumn" oder „Luie", eingekleidet in fantastische Arrangements, sind ein ästhetischer Genuß."

RANDY PIE
die Gruppe 1974

Management
Bodo Albes
Tel.: 040/47 20 73

CHAPPELL MUSIKVERLAG · HAMBURG

BOB DYLAN AND THE BAND PLANET WAVES
Asylum AS 53 003

Immer, wenn es darum geht, eine neue Platte von Dylan (oder einem anderen „Übriggebliebenen" aus der großen Vergangenheit) zu hören und zu beurteilen, türmt sich zwischen dem Produkt und dem Ohr des Rezensenten (sofern er seine musikalischen Wertvorstellungen in dieser Zeit weiterentwickelt hat) ein Berg von Emotionen auf, hervorgerufen durch die Erinnerung an die schöne alte Zeit. *(„The good old days are dead and gone, now. That's why they're good, because they're gone, now." Loudon Wainwraight III.)*

Wir sind so 'ne Art Nachlaßverwalter-Generation geworden (leider nicht nur die Schreiber, die Passiven des Rocks, sondern auch die Aktiven, die Musiker), und dieser Wust hindert uns daran, viele Dinge auch nur ansatzweise objektiv zu sehen; wir kramen lieber in den verschiedenen Schubladen unserer Erinnerungen.

Am Mythos Dylan herumzudeuteln ist seit nunmehr zehn Jahren eine besonders beliebte Spielart der Rockjournaille. Wie unterschiedlich die Resultate solcher Reflektionen sein können, haben sehr schön die beiden, total konträren Besprechungen der LP DYLAN in SOUNDS 2/74 gezeigt. Und am Beispiel der Dylan-Biographie von Anthony Scaduto (siehe SOUNDS 3/74) läßt sich unschwer ablesen, wie der Versuch einer Entmystifikation des Messias ins Gegenteil umschlagen kann, zeigt sich deutlich, welche starken Emotionen mit dem Namen Dylan vor allem in den Staaten verbunden sind. Auch dann noch, wenn er sich an fragwürdigen Aktionen beteiligt und sich weit unter seinem Preis verhökern läßt.

Bei PLANET WAVES allerdings hat er sich nicht verramschen lassen. Diese Platte erreicht mühelos den Standard früher Dylan-Produkte und läßt in ihren größten Momenten an BLONDE ON BLONDE (Schublade Nr. 1) denken. Sie ist ohne jede Peinlichkeit, Schmalzchöre und andere „all-american-music"-Relikte fehlen. Dafür ist die Band zu hören, mit technisch wie musikalisch raffinierter Brillanz. Eine Band, die mich an BIG PINK (Schublade Nr. 2) erinnert, ohne sensationelle Soloausflüge, dafür mit kompakter Gruppenmusik.

Wenn auch in letzter Zeit manchmal Dylans und meine Meinung über musikalische Qualität auseinander gingen, so ist jetzt plain to see, daß wir uns wieder getroffen haben und zwar auf dem von mir erhofften Gipfel. Und er hat zwischendurch nichts von seiner Faszination als Musiker und Person (die ich nur durch seine Sprüche „kenne") verloren. Keiner seiner Startum-Selbstmord-Tricks hat es vermocht, mein unreflektiertes tiefes Verhältnis zu ihm zu erschüttern. Meine Zuneigung zu ihm ist immer noch ähnlich naiv, wie die zu meiner ersten Freundin vor fünfzehn Jahren.

Die Anknüpfungspunkte für Erinnerungen sind bei dieser Platte also vielfältig, sie reichen zurück bis in die Zeit vor BRINGING IT ALL HOME (Schublade Nr. 3), denn „Wedding Song" ist eine klassische, akustische Dylan-Nummer, mit der klassischen Dylan-Stimme vorgetragen. Aber daneben hat PLANET WAVES genügend musikalische Eigenständigkeit, um auch vor jungfräulichen Ohren zu bestehen. Das zentrale Thema dieser Platte ist die Liebe (der Arbeitstitel der LP war LOVESONGS), ein Thema das Dylan vor NASHVILLE SKYLINE (Schublade Nr. 4) nur zynisch behandelt hat. Wenn auch ein Teil der amerikanischen Presse ihm anläßlich seiner Tournee bescheinigte, daß seine neue Metapher blaß, seine alte Schärfe dahin sei, finde ich alles was auf dieser Platte textlich passiert, durchaus erwähnenswert (die WEA hätte ruhig ein Textblatt beilegen können!). Sein Spektrum an Liebesliedern ist weit gefächert, es reicht von direkten, wollüstigen Anspielungen in „Tough Mama" über simple Sprüche in „You Angel You" zu lasziven Sätzen in „Hazel", natürlich immer vor entsprechendem musikalischen Hintergrund.

Neben der emotionellen Gradlinigkeit der Verse, abseits von allen ideologischem Ballast, macht vor allem die Musik der Band diese Platte zu einem würdigen Album. Diese Musik ist manchmal spröde und zurückhaltend, aber immer organisch fließend. Die Einleitungen und die kurzen Soli von Robbie Robertson sind Kleinkunstwerke auf engstem Raum, von fast mathematischer Exaktheit.

Mein Lieblingsstück ist „Dirge", das etwas nach „Dear Landlord" von der JOHN WESSLEY HARDING-LP (Schublade Nr. 5) klingt. Ein bitteres Lied, sparsam mit Piano und akustischer Gitarre begleitet, eindringlich, schlicht und ergreifend. Eine Zeile darin heißt: *„. . . I hate myself for lovin' you and I'm glad the curtain fell"*, und ich frage mich, ob man das zu einer neuen Absage an sein Publikum verallgemeinern soll. Gerade jetzt, Licht aus und Vorhang zu für den nächsten Dylan-Mythos?

Jürgen Legath

Paul McCartney und Familie

PAUL McCARTNEY AND WINGS BAND ON THE RUN
Electrola C062-05 503

Um's gleich vorweg zu verraten und es für alle, die's kurz und knapp lieben, kurz und knapp auszudrücken: BAND ON THE RUN ist die beste Platte eines Ex-Beatles seit Auflösung der Gruppe. Schade nur, daß die Platte etwas zu spät bei uns ankam, ich hätte es gern gesehen, wenn diese Besprechung neben Bernd Buchhalters Kritik der Lennon- und Ringo-LPs gestanden hätte. Ringo mag zwar ein netter Kerl sein, aber für meine Begriffe hat ihn Richard Perry doch etwas zu sehr durch den Schlager-Wolf gedreht – und der gute John Lennon . . . Schwamm drüber.

Aber das Paulchen, vielgeschmäht für seine RAM-, WINGS- und RED ROSE SPEEDWAY-Gehversuche, hat's geschafft! Für mich kommt BAND ON THE RUN gleich nach ABBEY ROAD, und die halte ich für die beste Beatles-Platte.

Der generelle Aspekt von BAND ON THE RUN ist, wie auch der Titel schon andeutet, der eines Musikers (einer Gruppe) auf der Flucht; auf der Flucht vor Institutionen (z. B. der amerikanischen Einreisebehörde, die McCartney wegen einer Drogen-Sache nicht mehr ins Land lassen will), auf der Flucht vor seiner Vergangenheit als Beatle, auf der Flucht vor mißliebigen Kritikern, auf der Flucht auch vor John Lennon. Aber der kriegt hier eine passende Antwort. „Let Me Roll It" ist McCartneys perfekte Persiflage auf Lennons post-Beatles-Stil. Nicht nur stimmlich, auch instrumental zahlt nun McCartney mit gleicher Münze zurück.

Schon zu Beatles-Zeiten in die Rolle des Außenseiters, des Querulanten gedrängt, dreht McCartney nun den Spieß um und zeigt, wie gut ihm diese, einst nicht gewollte, Rolle zusagt. In „Mrs. Vanderbilt", einem Stück, das das Leben im Dschungel preist und darum bittet, von allen Mrs. Vanderbilts und Washingtons in Ruhe gelassen zu werden, wohl durch die Aufnahmen in Lagos inspiriert, singt er sein Außenseiter-Credo:

What's the use of worrying?
What's the use of hurrying? (no use!)
What's the use of anything? "

Wer will ihm diese Frage beantworten? Wenn es jemand kann,

dann nur er selbst. Und das geschieht dann auch in dem Song „Bluebird“:

„Bluebird Bluebird
Fly away through the midnight air,
As we head across the sea
And at last we will be free“.

Was die musikalische Seite anbelangt, kann man McCartneys Arbeit auf dieser Platte schlichtweg als meisterhaft bezeichnen, denn nach dem spektakulären Split bei Wings blieben ja nur noch er, Frau Linda und Denny Laine übrig. Und wenn man sich dann Nummern wie „Band On The Run“, die Hommage an seinen Hund „Jet“, die Hommage an Picasso, „Picasso's Last Words (Drink to Me)“, sein Koketieren mit dem Tode und der Zeit danach, „Nineteen Hundred and Eighty Five“, anhört, will man partout nicht glauben, daß es die Beatles nicht mehr gibt. (Übrigens: Man munkelt, daß McCartney wieder mit Lennon zusammenarbeiten will.) Aber bis dahin setze ich BAND ON THE RUN gegen alle Platten der drei anderen Ex-Beatles.

Jogi

GATO BARBIERI CHAPTER ONE: LATIN AMERICA Impulse AS 9248

Also, mich hat eigentlich noch nie irgendwelche Musik richtig angetörnt. Bach und Beethoven nicht und die Stones und Santana nicht und Miles Davis und das Mahavishnu Orchestra nicht. Zugegeben: Vieles fand ich ja echt gut die letzten acht Jahre, seit ich mich ein bißchen mit der Musik-Szene befaßt habe, aber daß ich wegen irgend 'ner Gruppe oder 'nem Musiker ausgeflippt wäre oder so, nee, das hat's wirklich noch nicht gegeben. Doch! Einmal! Und das war, als ich mal den Gato Barbieri live gesehen und gehört habe. Da war's mir genauso zumute wie nur einmal in meinem Leben vorher – als mir einer 'nen Trip ins Milchglas geworfen. Denn was der Gato aus seinem Saxophon für Töne herausbläst, ist wirklich irre und unheimlich. Ich glaube, der spielt darauf das, was er fühlt. Da spürt man richtig, wenn er down ist oder wenn er happy ist oder wenn er dir einfach sagen will, daß irgend 'was los ist oder wenn er dich anschreien will, damit du endlich kapierst, was los ist. Und das alles macht er dir mit seinem Blasrohr klar. Wen das nicht vom Schemel reißt, dem ist nicht zu helfen.

Vor zehn oder zwölf Tagen hab' ich die neueste Scheibe von El Gato gekriegt, und im Moment bin ich dabei, sie zum xundleipzigsten Mal durch meine Kopfhörer zu jagen. Das gibt's bei mir nur ganz selten, daß ich eine Platte immer und immer wieder hören kann, ohne daß sie mir mit der Zeit auf den Wecker fällt. Aber auf Gato steh' ich nun mal wie auf sonst (fast) keinen. Ich lege CHAPTER ONE morgens beim Aufstehen auf, abends beim Ins-Bett-Gehen, beim Arbeiten, beim Nichtstun, beim Autofahren höre ich sie über Kassettenrecorder. Obwohl ich mich nahezu pausenlos davon berieseln lasse, hängt sie mir immer noch nicht zum Hals raus. Übrigens: Der Kater hat diese Platte mit seiner Traumband, die aus dreizehn Argentiniern besteht, aufgenommen, des-

El Gato

halb ist auch viel südamerikanische Folklore drauf, nicht das, was die Plattenbosse uns als südamerikanische Folklore andrehen wollen, sondern das, was sie wirklich ist, mit viel Rhythmus und noch mehr Feeling und irgendwie umwerfend natürlich und ursprünglich, eine Musik, wie sie eben nur Südamerikaner machen können. Diese Musik ist ziemlich einfach und nur auf einem einzigen Harmonieschema aufgebaut, somit gut verständlich und leicht eingängig. Das und natürlich Gatos Spiel tragen dazu bei, daß CHAPTER ONE zur Zeit bei mir so 'ne richtige Hit-Platte ist. Zum Schluß noch ein Tip für jeden, dem selbst seine Lieblingsplatten nicht mehr so recht gefallen wollen und der alles, was mit Rock oder Jazz oder mit sonstwas zu tun hat, langsam zum Kotzen findet: Hör Dir CHAPTER ONE von El Gato an, möglichst mit Kopfhörern und voll aufgedreht, und ich bin sicher, auch DU vergißt die ganze andere (nicht nur Musik-)Scheiße und begibst Dich auf 'nen Wahnsinns-Trip.

Roadrunner

HARVEY MANDEL SHANGRENADE Bellaphon BLPS 19170

Auf SHANGRENADE finden wir 8 Instrumentalstücke, die Harvey Mandel vom November 1972 bis zum Juni 1973 aufgenommen hat, die also einen relativ langen Zeitraum umspannen. Trotzdem ist diese Platte von einer erstaunlichen Einheitlichkeit; das läuft von Anfang bis zum Ende ohne Niveauverlust, ohne augenfällige Schwächen oder störende Elemente ab.

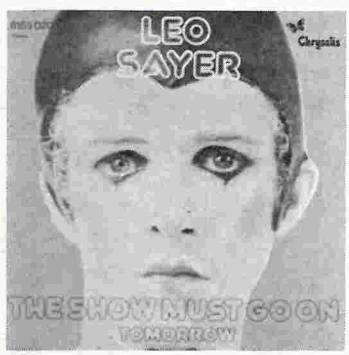
Durch die starke Rhythmussektion (Viktor Conte, bass; Paul Lagos, dr; Coleman Head, rhythm.git.) bekommen die Stücke einen soliden Background, so funky, daß man sich am liebsten irgendwie dazu bewegen möchte. Andererseits sind Harvey Mandel's Leadgitarre und gelegentliche Streicher- oder Klavierparts ein ruhiger Gegenpol – und zwischen diesen Komponenten passiert so viel, daß man eigentlich schon vom bloßen Zuhören ausgelastet ist.

Harvey Mandel gehört nicht zum

Foto: Ralph Quinke

hit sounds

Single: Capricorn Records CAP 17512



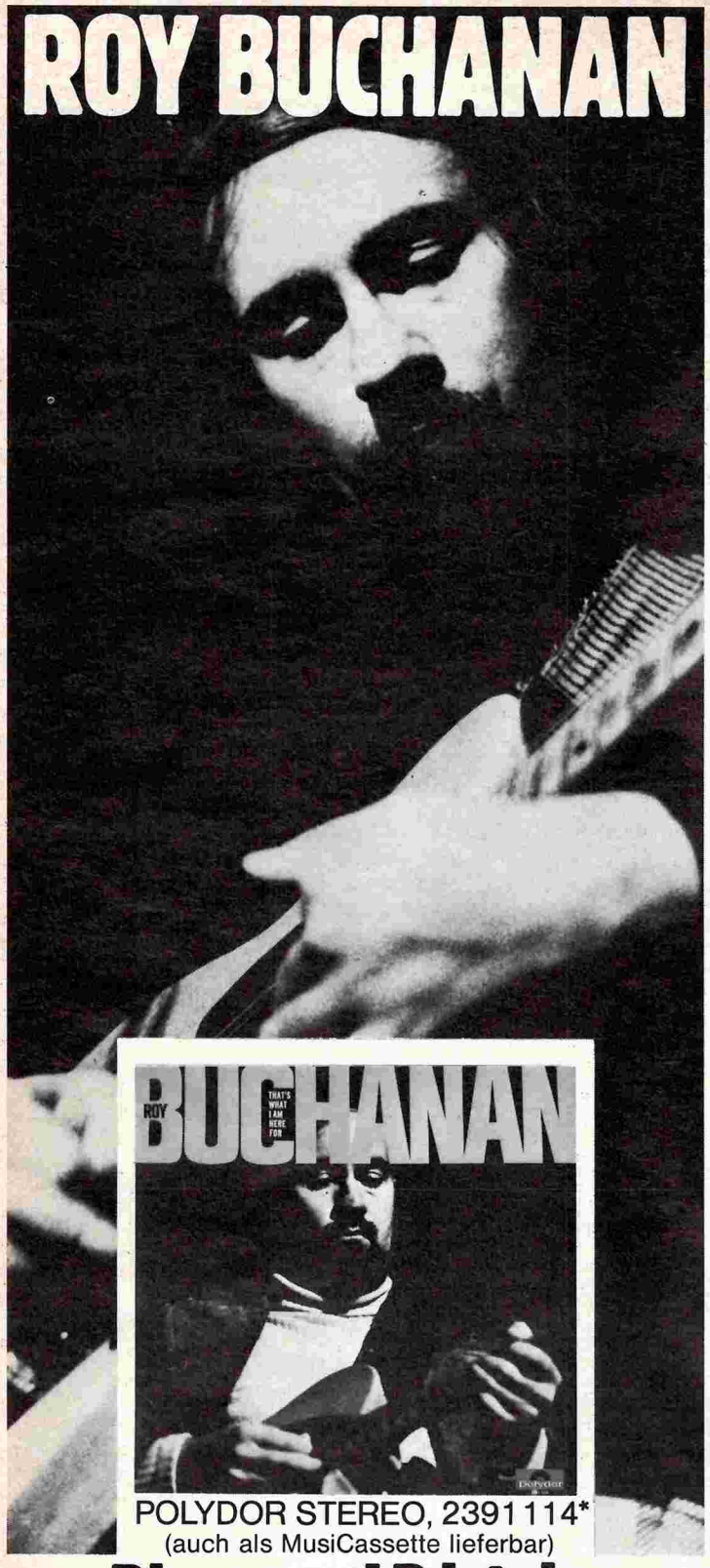
Single: Chrysalis 6155 020

Single: Electrola 1C 006-05 487

Single: BASF 06 19 190-1

rudolf slezak musikverlage

2000 hamburg 13 · postfach 8336 · frauenthal 11 · telefon (040) 45 88 53/54



Fairport Convention

illustren Kreis jener Gitarristenwunder, die sich um den Titel „Bester Gitarrist aller Zeiten" streiten bzw. von den Medien abwechselnd als solche deklariert werden. Er vermeidet spektakuläre musikalische Exkursionen, bleibt immer auf sicherem Boden.

Das liegt, außer an Mandels souveräner Beherrschung seiner Stilmittel, nicht zuletzt an der ausgefeilten Produktion und an den einwandfreien Arrangements.

So ist SHANGRENADE eine durch und durch ansprechende LP geworden, an der eigentlich nichts auszusetzen ist, ein netter Ohrenschmaus so zu sagen.

Manfred Gillig

FAIRPORT CONVENTION
NINE
Island 87 318

Mit ihrer neunten Langspielplatte ist es Fairport Convention gelungen, wenigstens teilweise wieder an ihre früheren Erfolge von LIEGE & LIEF und FULL HOUSE anzuschließen. Die personellen Schwierigkeiten der letzten Zeit scheinen nun endgültig überwunden zu sein; mit Jerry Donahue (Elektrische Gitarre), Trevor Lucas (Akustische Gitarre), Dave Pegg (Baß und Mandoline) und Dave Mattacks (Schlagzeug) hat Dave Swarbrick wieder eine feste und inzwischen auch gut aufeinander eingespielte Mannschaft um sich versammelt.

Die Stärke der Band liegt nach wie vor bei den Traditionals. Davon profitiert vor allem die erste Seite dieser LP. „The Hexhamshire Lass" (nach Bob Davenport) beginnt im Stil eines herkömmlichen Folksongs, bis dann – wie in guten alten Fairport-Zeiten – urplötzlich elektrische Gitarre, Baß und Schlagzeug explodieren und eine gewaltige Spannung erzeugen, die sich in Swarbricks Fiddle-Solo wieder entlädt. Der Instrumental-Medley auf diesem Album läßt sich leicht als einer der besten Fairport-Stücke überhaupt bezeichnen – nicht zuletzt wegen der hervorragenden Produktion durch Trevor Lucas. Er beginnt mit dem von Fiddle und Gitarre parallel geführten „Brilliancy Medley", dessen Thema von der elektrischen Mandoline übernommen wird, und geht dann nahtlos in den schwungvoll gespielten „Cherokee Shuffle" über.

Von Fairports Eigenkompositionen für ihre neunte LP ist besonders „Tokyo" hervorzuheben, ein leicht fernöstlich angehauchtes Instrumental, das (endlich einmal!) eine freiere musikalische Behandlung des Themas und ein ausgedehntes Gitarrensolo bringt. Diese – es ist übrigens die erste – Komposition Jerry Donahues zeigt die Richtung an, in die sich der Folk-Rock weiterentwickeln müßte, wenn er kreativ bleiben und sich nicht fortlaufend selbst reproduzieren will. – Ganz gut gefällt mir auch Swarbricks „To Althea From Prison" nach dem stimmungsvollen Gedicht von Richard Lovelace (1642). Als sehr störend auf der sonst durchweg starken ersten Seite wirkt sich dagegen Dave Peggs „Polly On The Shore" aus, das zu statisch ist, nicht von der Stelle kommt, weil ganz einfach die musikalischen Einfälle fehlen.

Auch die Stücke der zweiten Seite, von Lucas und Swarbrick geschrieben und vorgetragen, können sich – daran krankte ja im Grunde schon das vorletzte Album, ROSIE – nicht über das Niveau des Durchschnitts erheben. Trotzdem erscheint mir FAIRPORT NINE im ganzen als ein erfreuliches Produkt, denn es zeigt (insbesondere auf der ersten Seite) Ansätze zu einer Neubelebung des Folk-Rock, den manch einer schon totgesagt hatte.

Bernd Rolf

QUEEN
Electrola C 062–94 519

Traurig, weil kapiert, daß Led Zeppelin nur noch ein schlaffer Luftsack ist, bei Black Sabbath höchstens noch der Dreck unter den Fingernägeln „black" ist, daß es MC5, Frost, Blue Cheer und SRC nicht mehr gibt? Kein Silberstreif mehr am Heavy-Rock-Heaven? Doch, doch, Queen! Nie gehört? Macht nichts. Ihr, die ihr auf Heavy-Rock steht, das ist eure Platte. (Ich weiß, solche Leute gibt's unter den SOUNDS-Lesern eigentlich nicht, aber ich wage und schreib's trotzdem.) Also, Queen gibt's schon seit drei Jahren – behauptet jedenfalls der Covertext – und besteht aus Freddie Mercury, Piano; Brian May, Gitarre und Piano; Deacon John, Baß und Roger Meddows-Taylor, Schlagzeug und Perkussion. Und ihre Musik ist – wie soll man's beschreiben? – so etwas wie eine perfekte Synthese aus obengenannten Gruppen. (Aber nur zu deren besten Zeiten, wohlgemerkt.)

Hat man die Platte auf dem Teller, glaubt man zuerst eine komplette Kompanie Synthesizer stanze ei-

nem das letzte Quentchen Verstand aus der Birne, doch dann nimmt man mal wieder das Cover zur Hand (weil ja in der Besetzungsliste nichts von Synthesizer stand) und da liest man dann voller Erstaunen folgenden Vermerk: „... and nobody played synthesizer." Wie das? Ja, das ist das Geheimnis von Queen, das eigentlich keins ist. Aber Geduld, ich deck's auf. Dieses Geheimnis, das keins ist, ist son richtig kleiner Rock-Mythos. Also, Gitarrist Brian May fand in einem abgebrannten englischen Farmhaus einen verkohlten Deckenbalken aus einer ganz seltenen rötlichen Holzart. Aus diesem Balken schnitzte er in monatelanger Arbeit seine berühmte Gitarre. Die Pick-Ups (Burns Triconics) baute er aus einer vergammelten Gitarre aus und lötete sie komplett so um, daß er heute ein ganzes Synthesizer-Ochester auf ihr erklingen lassen kann. Diese Gitarre ist das Fundament der Queen-Musik. Man muß die Platte schon hören, um wirklich zu verstehen, was ich meine.

Kleiner Einschub: Doch irgendwie kamen mir plötzlich Bedenken. Ich dachte: ‚Wieso hast du als Schreiber für diese Zeitung eigentlich Bedenken, daß du über eine Gruppe wie Queen schreibst? Die gefällt dir doch unheimlich gut. Wie kommst du eigentlich darauf, daß nach deiner Vorstellung der typische SOUNDS-Leser mit McLaughlin aufsteht und mit Soft Machine zu Bett geht? Es muß doch noch ein paar Leute geben, die auch ein geheimes Faible für so 'ne Musik haben und wie du, es nicht zugeben wollen oder können.'

Zurück zur Queen! Zunächst mal hat die Gruppe das Material für gestandene Heavy-Rock-Klassiker. Dann ist da, wie gesagt, Brian Mays Traum-Gitarre und zu guter Letzt das Zusammenspiel der Vier und ihre Raumklang-, Chor- und Solo-Gesänge. Tips: „Keep Yourself Alive", auf Seite eins und „The Night Comes Down" auf der Rückseite. Auf dem Jesus-Trip sind sie auch, eine Nummer heißt schlicht und ergreifend „Jesus". Wenn das aber eine Hommage an ihn ist, dann muß er schon ein ganz schön irrer Typ sein, die Nummer geht zwar sehr soft und pathetisch los, aber dann läßt „Jesus" wahre Metallgewitter auf den Zuhörer los, der bereits, wie ein Pawlovscher Hund, willenlos mit dem Kopf zuckt. Ja, Pathos und speedy Kopfnick-Musik, das ist das einfache und auch alte Rezept für die Queen-Musik. Aber die Zutaten! Die sind's, die aus dieser Platte ein Stück Musik werden lassen, das den kleinen Grat zwischen banalem Gebumse und Funk-Rock Klassikern ausmacht.

QUEEN könnte die Platte sein, die manch einer von euch verpaßt. – God Save The Queen.

Diese „Plattenbesprechung" ist MO gewidmet.

Jogi

GARY BURTON
THE NEW QUARTET
ECM 1030 ST

Eine der wichtigsten Strömungen des Jazz' der 70er Jahre ist der neuerdings so bekannte „Electric Jazz", dessen populärste Vertreter wohl John McLaughlins Mahavishnu Orchestra und Chick Coreas Return To Forever sind. Das neue Quartett des Vibraphonisten Gary Burton ist eine weitere Formation, die auf dieser Welle mitschwimmt. Eine Mischung von Rock-Rhythmen, Jazz-Phrasen, balladesker Lyrik und südamerikanischer Folklore ergibt hier einen sehr melodischen, wohlklingenden und in jeder Hinsicht vollkommenen Sound, der etwa zwischen dem Modern Jazz Quartet und Return To Forever liegt. Für meinen Geschmack ist dieser Sound allerdings ein wenig zu vollkommen, zu „easy" und ein bißchen zu nichtssagend und unverbindlich.

Die Musiker dieses Quartetts sind hervorragende Solisten, die aber dennoch eine geschlossene Einheit bilden. Die Qualitäten Burtons zu rühmen ist überflüssig; einmal mehr beweist er, daß er der wohl immer noch virtuoseste Vibraphonist der derzeitigen Szene ist. Er spielt zeitweise mehrere Melodielinien nebeneinander und verändert dabei noch auf verschiedenste Weise die einzelnen Töne in sich. Kontrast und Ergänzung zu Burtons teils lyrischen, teils beschwingten und teils eruptiven Vibraphonphrasen ist das Gitarrenspiel Michael Goodricks, das Blues-, Rock- und Jazz-Traditionen verarbeitet und in dem ich B. B. King und McLaughlin-Einflüsse zu hören glaube. E-Bassist Abraham Laboriel und Schlagzeuger Harry Blazer bilden eine einfühlsame Basis zu Vibraphon und Gitarre, ihre nicht allzu häufigen Soli sind technisch perfekt und fügen sich harmonisch in das Gesamtbild ein.

Das Stück, das mich auf dieser LP am meisten anspricht, ist die Komposition „Mallett Man" des ehemaligen Phil Woods-Pianisten Gordon Beck, ein unheimlich „abgehender" Titel im Samba-Rhythmus, in dem alle vier Musiker solistisch zu Wort kommen. Ganz nett auch noch „Open Your Eyes, You can Fly", eine typische swingend-romantische-melodische Corea-Komposition, die von Burton auf seine Weise interpretiert wird. Der Rest: zum einen ruhige Balladen („Coral", „Olhos De Gato"), zum anderen Jazz-Rock-Improvisationen („Brownout", „Four Or Less"), sämtliche sehr harmonisch und makellos vorgetragen.

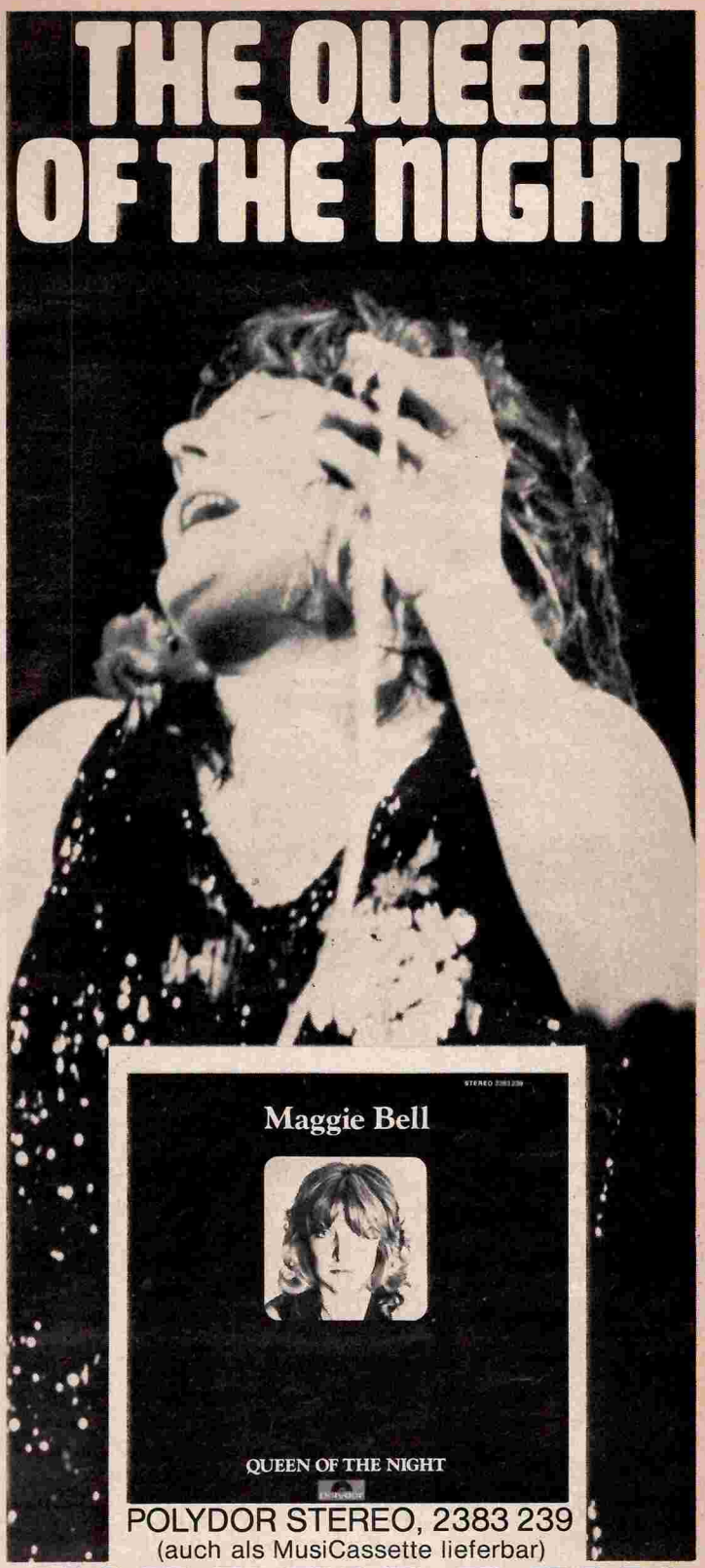
Ralph Quinke

GLOBE UNITY 73
LIVE IN WUPPERTAL
FMP 0160

(Bezug: FMP, 1 Berlin 10, Mierendorffstr. 19. 20 DM)

Sture Free Jazz-Freaks werden zu Anfang erstmal vor den Kopf gestoßen – da kriecht doch der „Wolverine Blues" kichernd aus den Rillen, von Jelly Roll Morton Anfang der zwanziger Jahre komponiert und hier von Alexander von Schlippenbach orchestriert. Natürlich klingt das höchst merkwürdig, wenn ein Orchester, von dem man wahrlich andere Töne gewohnt ist, heute die zickig anmutenden Dissonanzen von annodunnemals nachvollzieht. Im Wuppertaler Konzert (März 1973) wurde das stellenweise als „neckisches Liedchen" abgetan. Tut mir leid, ich seh' das anders. Ich finde, es liegt schon etwas Bedeutung darin, wenn Alexander von Schlippenbach sich gerade Morton verpflichtet weiß, ohne den die Basie-Bigband-Linie vermutlich gar nicht begonnen hätte. Einige Gemüter glaubten, die Musiker hätten damit zeigen wollen, daß sie „sowas auch können". Quatsch.

Vergnügen gibt's auf der Platte



Dillards

noch mehr. Den „Bavarian Calypso" beispielsweise. Das muß man einfach mal hören, wie unverschämt lustig das klingt, ganz abgesehen von dem geglückten Unterfangen, zwei einander so weltfremde Elemente zu verschmelzen. Höllische Arrangierarbeit ist auch bei „Yarrak" unternommen worden, wo die Bläsersätze sich durch halsbrecherische Intervalle hetzen, und mit welchem Drive das abgeht. Solisten können eigentlich keinen Beschwerdegrund haben, sie kriegen ihren Platz, wo's paßt. Nur steht hier mal nicht egoistischer Überdruck im Vordergrund, sondern das Orchester als Gruppenkörper, und die Musik – das gemeinsame Produkt.

Die ganze zweite Seite wird von Peter Kowalds „Maniacs" ausgefüllt. Das beginnt mit Kowalds Alphorn aus einer Ecke des riesigen Saales, von der andern Ecke näselt Peter Benninks Dudelsack, das Orchester auf dem Podium in der Mitte antwortet darauf wie ein Echo. Schön getragen schleicht sich die Musik nach vorn, steigert sich dann hoch. Das Stück ist aus fest komponierten, arrangierten und auch nur mündlich abgesprochenen Teilen und reichlichen Improvisationspassagen strukturiert. Kowald erreicht eine beeindruckende symphonische Dichte. Die graphisch notierte Partitur war, für jedermann sichtbar, quer über den Musikern wie an einer Leine aufgehängt.

Dies ist eine für die deutsche Jazzszene wichtige Platte, weil sie die positiven Veränderungen eines Orchesters dokumentiert. In vorhergegangenen Jahren wurde allerhand Porzellan zerdeppert. Das war richtig und gut und notwendig. Nun fühlt man sich unbelastet, frei wie in gereinigter Luft nach einem Gewitter. Warum dann nicht Techniken und Elemente aufnehmen, die ausgebildete Musiker beherrschen und die durchaus brauchbar sind? Das ist legitim und in keiner Weise ein Verrat am Spielideal des spontanen Musizierens, wenn das eine wie das andere ästhetisch relativiert wird. Hier hat sich das Globe Unity Orchester endlich als homogener Orchesterkörper bewiesen. Jahrelang hatte es seinen programmatischen Namen lediglich demonstrativ vor sich hergetragen, hier wurde er auch musikalisch verwirklicht.

Werner Panke

THE DILLARDS TRIBUTE TO THE AMERICAN DUCK United Artists 29516I

1972 verließen die Dillards Elektra, die Plattenfirma, bei der sie neun Jahre unter Vertrag gewesen waren und für die sie fünf ausgezeichnete LPs aufnahmen, wobei COPPERFIELDS (EKS 74054, bei uns nicht erschienen) mit einer Mischung aus Bluegrass, Countryrock und Pop wohl die beste ist.

Die Dillards – Rodney und Douglas Dillard plus Band – waren Anfang der sechziger Jahre in einem 55er Cadillac aus Salem, Missouri, nach Los Angeles gekommen und hatten kaum von ihrer Musik leben können, bis sie von Elektra unter Vertrag genommen wurden. Douglas verließ dann 1968 die Dillards um mit Gene Clark (Ex-Byrds) die Dillard And Clark Expedition zu gründen. Für ihn kam Herb Pederson, „fastest banjoplayer in the west", in die Gruppe. Mit Pederson nahmen die Dillards dann die beiden Klassiker WHEATSTRAW SUITE (hier erschienen, aber schon lange aus dem Katalog gestrichen. Manchmal in Kaufhäusern bei Billigverkäufen zu kriegen.) und COPPERFIELDS auf.

1972 trennte sich Herb Pederson von den Dillards, da seine Frau der Meinung war, daß die Gruppe nicht die richtige Gesellschaft für ihn wäre, während die Dillards glaubten, daß Herbs Frau nicht der richtige Umgang für ihn wäre. Na ja, auf jeden Fall wurde jetzt ein fähiger Banjospieler gebraucht, und so kam Billy Ray Latham von Dillard And Clark in die Gruppe, die nun aus Rodney Dillard, Mitch Jayne, Dean Webb, Paul York und Billy Ray Latham bestand.

Das erste Album mit dem Titel ROOTS AND BRANCHES, das für United Artists als neues Label aufgenommen wurde, war für viele Freunde der Dillards eine ziemliche Enttäuschung. Das Hauptproblem schien ein Mangel an Material, die schlechte Abmischung und vollkommene Richtungslosigkeit zu sein. Die Band war offensichtlich bestrebt, ihr Image zu verändern, wobei aber über Art und Richtung ziemliche Unklarheit herrschte.

Mit TRIBUTE TO THE AMERICAN DUCK, der zweiten Platte für United Artists, haben die Dillards nun ein sehr schönes Folkrock-Album herausgebracht. Die Abmischung ist viel sauberer geworden, und Baß und Schlagzeug sind weiter in den Vordergrund gerückt. Die Phase der Verwirrung und Unsicherheit scheint überwunden.

Natürlich sind die Dillards schon lange keine reine Bluegrassband mehr, und überall tauchen Anklänge an die Band Creedence Clearwater und die Byrds auf, aber immer noch sind der perfekte Harmoniegesang, das Banjo und die Mandoline die herausragenden Merkmale der Gruppe. Der beste Song ist ohne Frage „Hot Rod Banjo", mit einem sagenhaften melodischen Riff und sehr schönen Banjofiguren. Aber auch „Dooley" (Bluegrasstraditional, der schon auf der allerersten Dillards Platte erschienen ist) und das sehr witzige „What's Time to a Hog" sowie alle übrigen Songs sind unbedingt hörenswert. Allen Folk- und Countryrock-Freaks sei gesagt, mit diesem Album sind die Dillards zurückgekehrt und wie ein Phönix aus der Asche neu auferstanden.

Christoph Bunke

ROD STEWART/FACES LIVE COAST TO COAST OVERTURE AND BEGINNERS WB 56 027

Das Letzte, was man von den Faces, einschließlich Supersängerstar Stewart, auf den Plattenteller hatte legen können, war die Can-Can Platte OOH LA LA, die Rod Stewart in einem Melody Maker Interview als ‚stinking rotten album' bezeichnete. Nach leichten Schwierigkeiten mit seinen Mitgesichtern ob dieser Verunglimpfung nahm er sein böses Wort zurück und bestand darauf, er habe nur ausdrücken wollen, daß die Band in der Lage sei, Besseres zu schaffen.

Nun ist der nächste Versuch auf Vinyl gepreßt, und angesichts der Beschaffungsschwierigkeiten dieses kostbaren Stoffes kommt einem doch gleich der Gedanke, ob das nicht besser unterblieben wäre, um irgendeiner anderen Gruppe mit dem eingesparten schwarzen Stoff eine LP zu ermöglichen.

„Pimms No. 1, with lemonade and assorted fruit, Courvoisier, Teacher's, Coors, and vino are the mainstay of our melodic frolics", verweist selbstbewußt das Innencover auf die alkoholischen Krücken, denen der Live-Mitschnitt aus Anaheim und Hollywood das mehr schlechte als rechte Gelingen seiner Gehversuche dankt.

So manches Konzert der Faces plus Stewart verdankt sein Scheitern dem Feuerwasser, so manches muß vielleicht auch sein Gelingen dem *Booze* gutschreiben, aber die elf Titel, die auf der letzten Amerikatournee aufgenommen wurden, verdanken den Unwillen, mit dem man ihren insgesamt 49 Minuten und 47 Sekunden(!) zuhört, wohl den Promille-Gipfeln, auf denen sich diesmal alle Beteiligten tummelten, einschließlich der Tontechniker.

Betitelte Rod „Die Kehle", sein zweitletztes Soloalbum, leicht selbstherrlich NEVER A DULL MOMENT, so liegt es einem jetzt auf der Zunge, mit „. . . just one dull moment" zu kommentieren. Seite 1 geht an mit „It's All Over Now" und „Cut Across Shorty" vom GASOLINE ALLEY Album, und damit beginnt die Schludrigkeit der Produktion, die nicht mehr aufhören wird. „Produced out of a hat by Faces" informierten Cover- und Labeltexte, aber auch die Ehrlichkeit motiviert nicht zur Nachsicht.

Es rockt unsauber und mit zuviel ‚wumpba-tumpba', es bluest mit zuwenig feeling und Konzentration, es klingt an allen Stellen zu flach, schwach und abgeschmackt. Rod Stewart bleibt diesmal zuviel in der Kehle stecken, und die Faces minus Ronnie Lane plus Tetsu Yamaudu, „der zuerst in England keine Arbeitserlaubnis bekommen sollte", schaffen keine Spannung.

Zu erwähnen bleibt vielleicht „Amazing Grace", das sich in „Borstal Boys" von der OOH LA LA LP hineinstiehlt und die einzig echt witzige Stelle markiert, sieht man einmal von dem makabren Humor ab, mit dem sich Rod Stewart verabschiedet: „Thank you for your time . . . and your money!"

Man sollte warten, bevor man 22 Mark rausreißt für Rod Stewart, warten, bis er und seine Freunde sich mal wieder Mühe geben.

Teja Schwaner

Rod „The Mod" Stewart

THE HOURGLASS, FEATURING GREGG & DUANE ALLMAN
United Artist
UAS 29568/69 XC

The Hourglass war der Vorläufer der Allman Brothers Band und bestand bis 1969. Außer Gregg und Duane Allman spielten in der Band Johnny Sandlin (er produzierte die ausgezeichnete letzte LP der Allman Brothers: BROTHERS & SISTERS), Mabron Mc Kinney und Paul Hornsby.

Die Gruppe spielte zwei LPs für Lyberty ein, und zwar 1967 das erste Album mit dem Titel HOURGLASS und 1968 POWER OF LOVE.

Nachdem die Allman Brothers Band im letzten Jahr besonders in Amerika, aber auch bei uns sehr erfolgreich ihre Platten verkaufen konnte und im Durchschnitt 50 000 bis 100 000 Dollars pro Auftritt verdiente, fühlen sich einige Plattenfirmen bemüßigt, sich an dem großen Geschäft zu beteiligen und Uraltmaterial herauszubringen, mit der Absicht, den Masochisten unter uns eine kleine Freude zu bereiten.

So sind die beiden Antiquitäten HOURGLASS und POWER OF LOVE jetzt bei United Artists als Doppelalbum neu herausgekommen und leider durch das lange Lagern nicht genießbarer geworden. Zwar versucht das Label mit weitausholendem und recht literarischem Covertext (unter anderem von Neil Young $$$) die Veröffentlichung zu rechtfertigen, but no chance pretty mama.

Der ganze damalige Liberty-Deal war für die Band eine einzige Tortur, die damit begann, daß die Gruppe neu eingekleidet wurde, um dadurch ein zeitgemäßes Hippieimage zu erhalten, und damit endete, daß Liberty das Material für die zwei Scheiben aussuchte. Obwohl die Songs nicht schlecht sind, es sind Stücke von Jackson Browne und Carol King darunter, war und ist es eben einfach nicht die Musik der Allman Brothers. Außerdem hatte die Band damals kaum live gespielt, und das ist mit dem steifen und schwerfälligen Sound hier dokumentiert. Einen speziellen Effekt hat der sägende Fuzzton der Leadgitarre, der die Stücke säuberlich bis zur Unkenntlichkeit zerlegt. Nur selten erkennt man bei dem dünnen Gesang die Stimme Gregg Allmans wieder.

Gregg Allman in einem Interview mit Rolling Stone über die Aufnahmen: „Die beiden Platten zusammen sind das, was allgemein als Shit-Sandwich bekannt ist."

Christoph Bunke

AMAZING BLONDEL
BLONDEL
Island ILPS 9257

Mit BLONDEL legen Amazing Blondel bereits ihr viertes Album vor, ohne jemals über gewisse eingeweihte Kreise hinaus bekannt geworden zu sein. Der Grund dafür ist zweifellos in dem eigentümlichen, fast elitär zu nennenden „elisabethanischen" Stil zu suchen, für den Edward Baird (vor allem als Komponist, aber auch als Gitarrist und Sänger) und der Multiinstrumentalist Terence Wincott (Gitarre, Piano, Schlagzeug, Flöte, Krummhorn etc.) verantwortlich zeichnen.

Im Unterschied zu ENGLAND, ihrer letzten, sehr aufwendigen Plattenproduktion, zeichnet sich BLONDEL durch eine im ganzen intimere und zugänglichere Atmosphäre aus. Seit John Gladwin die Gruppe verlassen hat, ist auch bei Amazing Blondel eine Tendenz zu einfacherer und pupulärerer Musik festzustellen, die sich vor allem in der Konzentration der Instrumentierung auf akustische Gitarre und Schlagzeug bemerkbar macht. Mag sich diese Tendenz bei einigen Stücken („The Leaving Of The Country Lover", „Young Man's Fancy", „Easy Come, Easy Go") auch wie ein vergebliches Schielen nach den Errungenschaften des Folk-Rock auswirken, so bringt sie doch zumindest in „Weavers Market" (mit Hilfe von Paul Rodgers, Sue Glover und Sunny Leslie) neue fruchtbare Ansätze in die Musik ein. Ob Amazing Blondel dadurch jedoch ein größerer Erfolg als bisher beschieden sein wird, bleibt fraglich, denn nach wie vor handelt es sich hier um eine Gruppe für die Anspruchsvolleren, die unsere durchschnittlichen Hörgewohnheiten doch ein wenig überfordert.

Bernd Rolf

JOJO GUNNE
JUMPIN' THE GUNNE
Asylum AS 43 004

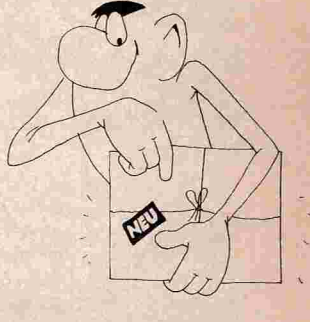
Ein irrsinnig fettes nacktes Weib (so irrsinnig fett, daß man nicht mehr zu unterscheiden vermag, was Brust und was Bauch ist) gleitet an der Zimmerdecke lang, neckisch einem unten am Boden stehenden Schwein zuwinkend und lächelnd, und die Herren Andes, Ferguson, Randall und Smith liegen zu viert in einem Messingbett und finden's gar zu lustig. So präsentiert sich das Cover der dritten Jojo Gunne-LP. Klappt man's auf, ist diese fette Wachtel schon wieder da. Diesmal hat sie sogar ihre abnormen Massen über die ganze Doppelseite ausgebreitet und versucht dem armen Schweinchen einen Kuß zu geben. So was kaputtes können halt nur noch Amerikaner machen und gut finden.

Dafür ist dann schon die schwarze Scheibe, die in dieser Scheußlichkeit steckt, eher was nach meinem Geschmack: satter, energiegeladener Powerrock. Wieder einmal hat Jay Ferguson alle elf Stücke der LP im Alleingang geschrieben, und immer noch hört man hier den Spirit-Ferguson heraus. In der Besprechung ihrer zweiten LP, BITE DOWN HARD, hatte Manfred Gillig, nach einer Kategorie suchend, von Jojo Gunnes Musik vorsichtig als von Spirit-Grateful Dead-Beach Boys-West Coast-Rock'n'Roll gesprochen. Nun für die, die es nun mal partout mit den Kategorien haben und weil's sich so schön liest, hier mein Versuch, Jojo Gunne dergestalt in den Griff zu bekommen: Die Grateful Dead sind weg, die Spirit natürlich noch da (allerdings mehr mit dem Dampfhammer serviert) und die Beach Boys lassen sich nur noch hie und da sehr schwach vernehmen. Jetzt folgt noch das schon fast obligatorische „meine Lieblingsnummern sind" – also meine Lieblingsnummern sind: „I Wanna Love You" auf Seite eins und „Monkey Music" auf Seite zwei, beides so rechte Power-Orgien nach meinem Geschmack und dann sind wir schon am Ende. Übrigens, ein kluger Mann will mal rausgefunden

phonogram
präsentiert, was klang und namen hat

Tip des Monats

Reading Festival 1973
LP: 6370 103 DM 22,–
featuring
Rory Gallagher
Strider · Status Quo · Greenslade
The Faces · Andy Bown
Lesly Duncan · Tim Hardin
empf. Endverbr.-Preis incl. MwSt.



haben, daß solch Heavy-Rock was mit unterdrückter Sexualität zu tun habe. Hat's auch, denn bei solcher Musik kann man prima . . .

Ein Fazit hab' ich diesmal auch parat: Platte hui, Cover pfui!

Jogi

Cover von HEADROOM

GRAHAM NASH
WILD TALES
Atlantic ATL 50 025
ALLAN CLARKE
HEADROOM
EMI Records EMA 752

„He Ain't Heavy He's My Brother", der mit Abstand schönste Titel der Hollies, der wie ein Film ablief und bei dem die chromatische Mundharmonika so sehr an „Groovin'" von den Young Rascals erinnerte, war wohl der letzte große Erfolg der Gruppe. Graham Nash ging dann zu Crosby ‚Stills and Nash' und wurde fast über Nacht weltweit bekannt als „the Nice Guy", während Allan Clark eine Zeitlang ohne besonderen Erfolg mit den Hollies weiterarbeitete, sie dann aber auch verließ, um als Solist sein Glück zu versuchen. Beide haben nun ihr zweites Soloalbum herausgebracht (wenn man von dem Album absieht, das Nash mit Crosby zusammen aufnahm) und beide Alben sind eigentlich ziemlich durchschnittlich und nicht besonders aufregend.

Für jemanden, der im Grunde nur als Sänger bei Crosby, Stills, Nash and Young eingestiegen war, schrieb Graham einige sehr schöne Songs, besonders für das erste Album. Auf jeden Fall waren es die kommerziellsten, und wenn es irgend etwas an seinen Texten zu bemängeln gab, so war es seine Tendenz zur Naivität, die auch auf WILD TALES wieder zum Ausdruck kommt.

„Wild Tales", ein Rocksong mit David Lindley (ehemaligem Mitglied von Kaleidoscope, einer der heißesten, experimentellen amerikanischen Rockgruppen, die es wohl überhaupt gab) an der Slidegitarre, „Oh Camil (The Winter Soldier)" mit Dave Mason auf der 12-String und „Sleep Song" sind die besten Stücke des Albums. Zwei Songs „And So It Goes" und „Hey You (Looking At The Moon)", klingen sehr nach geklautem Neil Young.

Den Rest kann man getrost vergessen. Schlagzeuger und Bassist sind Johnny Barbata und Tim Drummond, die auch für Neil Youngs Album TIME FADES AWAY die Rhythmusgruppe abgaben und sich hier ebenfalls nicht besonders verausgaben.

Nash hat die Platte sehr sauber produziert, und seine ehemalige Freundin Joni Mitchel malte ein Porträt von Graham für die Rückseite des Covers und singt bei „Another Sleep Song" im Hintergrund. Gesamteindruck: nicht umwerfend.

Eswas flüssiger und lebhafter ist Allan Clarks HEADROOM, obwohl auch hier nichts Aufregendes passiert. Außer Clarke, der Rhythmusgitarre und Mundharmonika spielt, sind Ray Glynn an der Lead-, Slide- und Steelgitarre, Tony Newman an den Drums, Kirk Duncan, der ein ausgezeichnetes E-Piano spielt und Dee Murray (von Elton John) am Baß mit dabei. Das beste Stück ist „Fishin" das unheimlich losgeht und rockt, daß die Wände wackeln.

Erwähnenswert ist auch noch „Complete Controllable Man", ein Stück, das sehr an John Lennon erinnert. „Drift Away", ein Hit für Dobie Gray in Amerika, erreicht nicht das Vorbild, und auch „Would You Believe" das alte Hollies-Stück, das Graham Nash noch mit verfaßt hat, ist nicht besonders schön und klingt ziemlich kitschig.

Christoph Bunke

FREDA PAYNE
REACHING OUT
(Invictus 65867)
THE TEMPTATIONS
1990
(Tamla Motown C 062-95 061)
DIANA ROSS
LAST TIME I SAW HIM
(Tamla Motown C 062-95 063)

Tamlas Produzentenstab ist scheinbar unerschöpflich, die Arrangeure des schwarzen Konzerns haben es bisher noch immer verstanden, aus Modetrends und eingefahrenen Stilrichtungen das verkaufsträchtigste Mischungsverhältnis für die eigenen Stars herauszufiltern. Motown ist nicht stillos – nur die stilbildende Kraft der ersten Detroiter Soul-Welle wurde ob zu vieler Hits verloren.

Selbst Renegaten wie Holland & Dozier, die zumindest in den ersten Jahren bestimmten, was auf dem schwarzen Label musikalisch stattfand, schwimmen fast hilflos zwischen dem neuen (neu, weil rockiger) Soul und alter Süßlichkeit hin und her. Freda Payne, einst von den Abtrünnigen auf eigenem Label ‚Invictus' als Fortsetzung ihrer Arbeit mit Diana Ross aufgebaut, hat viel vom ursprünglichen Glanz und der früheren Stärke verloren.

Das klingt zwar noch alles sehr astrein, doch – irgendwo fehlt da einiges, um vom geglückten Wurf sprechen zu können. So wie die weißen ‚Crooner' immer noch perfekte, aber fast kalte Platten machen, werden jetzt auch die ehemaligen Soulstars in das Panoptikum der Las-Vegas-Stars eingereiht.

Mit Diana Ross ist es ähnlich. Die Stimme ist besser denn je, gereifter, muskalischer, prononcierter. Aber über Stimmtechnik hinaus, kommt kaum etwas aus den Rillen. Der Biß, den Diana früher einmal hatte, fehlt nun völlig. Dabei geht Tamla auch bei ihr den Weg, nicht mehr einen Produzenten und einen Arrangeur mit der Sängerin zusammenarbeiten zu lassen, sondern fast von Track zu Track die Besetzung zu ändern. Aber das Ganze klingt trotzdem mehr nach Kaffee-Stündchen-Musik, denn nach Soul.

Nur Norman Whitfield ist anders: der perfekte Arrangeur, der perfekte Produzent. Bei ihm gibt es keine einzige Sekunde, in der nicht etwas Neues, Überraschendes passiert, kaum ein Studio-Gag, der sich wiederholt. Da werden Studios und Studiotechnik mit einem Male neben dem Interpreten zu wichtigen Bestandteilen einer Langspielplatte.

Doch (selbst wenn ich mir hiermit den Ruf eines Kritikasters oder Haarspalters einhandeln sollte): Warum benutzt Whitfield eigentlich noch Gruppen, deren Namen er auf das Plattenlabel drucken kann? Warum gibt er seine Produktionskünste nicht als die gesammelten Werke des Norman Whitfield heraus, wie es Leute wie Quincy Jones schon längst tun.

Whitfield gebraucht selbst so prominente Gruppen wie die Temptations nur als Studio-Musiker für seine Ideen. Was historisch bedingt auch verständlich ist, denn schließlich hat er ja die Gruppe zu einem Zeitpunkt übernommen, als von den Erfolgen der sechziger Jahre nur mehr der Name geblieben war. Er formte aus dem Quintett des weichen, melodischen Soul eine Gruppe, die starke Anklänge an die Experimente Sylvester Stewarts auszeichnete, ohne allerdings jemals die Erdhaftigkeit von Sly & The Family Stone erreichen zu können.

Die Platte ist ausgezeichnet, trotz aller Kritik, die anzubringen war. Ausgezeichnet deshalb, weil Whitfield da weitergemacht hat, wo sich Sly mit der Spritze aus dem Geschäft geschossen hat. Und er hat vor allem verfeinert und ausgeweitet, was jener einst begann. Whitfields Soundwände erinnern fast an die von Phil Spector – und das ist sicher nicht die schlechteste Kritik.

Ewald Lütge

JAMES GANG
BANG
ATL 50 028

Ein wechselhaftes Schicksal schonte die James Gang nicht, und man sagte ihr schon nach, daß sie musikalisch dahinvegetiere. (Manfred Gillig, SOUNDS Nov. 73)

Joe Walsh ist weg, und er macht mit drei anderen als den James Gangstern schöne Platten. Aber nun ist auf seine Empfehlung Tommy Bolin gekommen, und mitgebracht hat er außer Gitarre, Moog, einem bißchen Leadvocal und einem Hauch Backupvocal auch einen ganzen Sack voll eigener Titel, die auf der neuen JAMES GANG LP verwirklicht, in deren Titel sich das Gang von James Gang mit dem an sich unschuldigen Bang (Päng!) zu einem anzüglichen GANG BANG addiert, das durch Coverfotos noch hilfreich in die richtige Richtung gesteuert wird (gang bang-Bandenbums, Vergewaltigung eines Mädchens von einer Gruppe männlicher Wesen – in einem Spiegel-Artikel einmal als Nationalsport der australischen Männergesellschaft bezeichnet).

Tommy Bolin also, der Ersatzwalsh, Dale Peters (b, perc), Roy Kenner (voc), und Jim Fox (dr) spielen Tommy Bolin-Titel. Jim meint dazu: „Ich finde, BANG ist besser als die beiden letzten LPs, denn wir spielen jetzt alle wirklich gut zusammen und es gibt keine Konflikte und Ausschweifungen mehr. Die Musik ist einfach gut und das, was wir uns immer vorgestellt haben."

Was sich die Herren vorgestellt haben, ist anscheinend guter Gebrauchsrock, und es läßt sich nicht bestreiten, daß er ihnen gelingt. Moogspielereien, die auf die Nerven fallen können, sind nicht zu hören, es wird einprägsamer Rhythmus gekocht, und wenn Bolin loslegt, hört man gerne zu. Lustig auf Seite 2 der Roy Kenner Titel „Rather Be Alone With You", ein Wechselgesang ohne Instrumentalbegleitung. Darauf die Nummer „From Another Time", bei der es heiß hergeht. Zum Ausklang „Mystery", ein leicht balladenhafter Ausklang einer alles in allem anhörenswerten Platte.

Teja Schwaner

SHAWN PHILLIPS
BRIGHT WHITE
(A & M 87 606)

Shawns Gemeinde ist klein aber engagiert. Der Apostel aus dem Italienischen ist fast so etwas wie eine Kultfigur des Nach-Dylan-Zeitalters geworden. Kultfigur wohl auch deshalb, weil er eine bestimmte Innerlichkeit zu Songs verdichtete, die immer etwas Mystisches transportierten. Dazu kam dann eben noch des Sängers Eremitenruhm – sein Abkapseln von der ‚schlechten' Welt des Plattengeschäfts.

Nun, er ist wieder einmal dorthin zurückgekehrt, um (geheimnisvoll wie immer) sein Gesamtopus zu erweitern. Die Ingredienzen sind die gleichen geblieben. Der Junge kann verdammt gutklingende Melodien verfassen, dazu Worte malen, die sehr bedeutungsvoll klingen. Aber: laßt uns die Texte mal ein wenig ansehen. „Lasting Peace Of Mind" zum Beispiel:

„I know where you'll find
Lasting peace of mind
Life is full of trial
Don't let yourself
Be defiled
You know in your heart
There's a secret part . . . "
usw.usw.

Inhaltlose Banalität, die aber nicht mal die klassische Banalität von Rock'n'Roll-Songs der fünfziger Jahre erreicht. In anderen Songs verstecken sich Dylan-Zitate und -Anklänge so schamhaft wie die Jungfrau, die unbedingt vom ersten Liebhaber ‚erkannt' werden will.

Und ich liebe seine Platten trotzdem. Nur – ich möchte nicht mehr dem Gerede auf die Rolle gehen, daß Shawn Phillips irgend etwas zu sagen hat. Er macht halt nur gute Melodien, ist manchmal ganz schön ‚laidback' beim Singen. Und das reicht mir denn auch schon, um seine Songs zu hören. Was will ich mehr?

Ewald Lütge

Shawn Phillips

DER DEUTSCH·ROCK IST TOT LÜGE!

ES GIBT DOCH

18 KARAT GOLD

18 KARAT GOLD
ist ein Abschied. Ein Abschied von den pompösen Pop-Opern
nur für Eingeweihte.
Die Gruppe glaubt nicht an die Möglichkeit,
noch »heavy-er«,
»schneller«, »ausgeflippter« zu spielen. Deshalb besinnt sie sich musikalisch
auf die Anfangskriterien der Rockmusic.
Das aber nicht als nostalgische Spekulation,
sondern vielmehr als ein neuer, lebendiger Start.
Shiny, fröhlich, showbewußt, das ist
18 KARAT GOLD

★ALL·BUMM★

UAS 29559 I

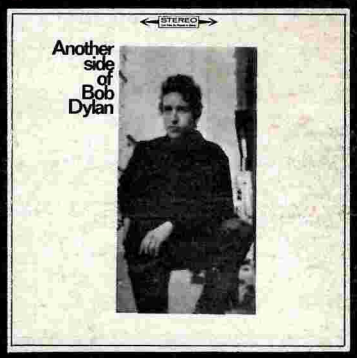
die LP in der ›Goldenen Tasche‹

11 Jahre im Leben des BOB DYLAN

You're No Good
CBS 62 022

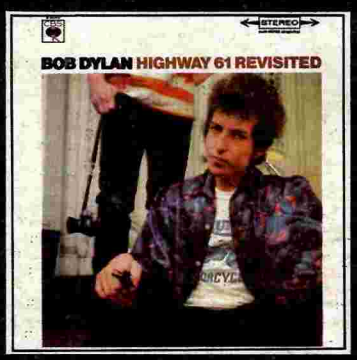
The Freewheelin' Bob Dylan
CBS 62 193

The Times They Are A-Changin'
CBS 62 251



Another Side Of Bob Dylan
CBS 62 429

Subterranean Homesick Blues
CBS 62 515



Highway 61 Revisited
CBS 62 572

Greatest Hits
CBS 62 694
40–62 847

Blonde On Blonde, Vol. 1 + 2
CBS 62 739, CBS 62 737

Greatest Hits, Vol. 2
CBS 62 911

Greatest Hits, Vol. 3
CBS 63 111

John Wesley Harding
CBS 63 252

Nashville Skyline
CBS 63 601
40–63 601

Pat Garrett & Billy The Kid
CBS 69 042
40–69 042
42–69 042

Dylan
CBS 69 049

Self Portrait
CBS 66 250 · 2 LP s Sonderpreis

More Bob Dylan Greatest Hits
CBS 67 239 · 2 LP s Sonderpreis

CBS The Family Of Music